استنطاق الصمت
في الشعر والرؤيا

د. فاضل سوداني



استنطاق الصمت
في الشعر والرؤيا



رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج علي

استنطاق الصمت
في الشعر والرؤيا

تأليف
د. فاضل سوداني

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة.
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول

حقوق الطبع والنشر محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب.
يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابي
من الهيئة المصرية العامة للكتاب، أو بالإشارة إلى المصدر

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٢١

ص.ب ٢٣٥ رمسيس
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق القاهرة
الرمز البريدي: ١١٧٩٤
تليفون: ٢٥٧٧٥١٠٩(٢٠٢) داخلي ١٤٩
فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦(٢٠٢)

GENERAL EGYPTIAN BOOK ORGANIZATION
P.O.Box: 235 Ramses.
1194 Cornich El Nil - Boulac - Cairo
P.C.: 11794
Tel.: +(202) 25775109 Ext. 149
Fax: +(202) 25764276
website: www.egyptianbook.org.eg
E-mail: ketabgebo@gmail.com
www.gebo.gov.eg

الطباعة والتنفيذ
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

استنطاق الصمت

في الشعر والرؤيا

د. فاضل سوداني



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٢١

«الشعر كالحلم، وليس حقيقة واقعة».

هيدجر

«الشعر أشد المقتنيات خطرًا، لكن ما يدوم إنما يؤسسه الشعراء».

هولدرلن

شعرية الرؤيا البصرية

مقدمة في بصريات الشعر

يصارع شعر الرؤيا الآن ضد آلية وأبوية الشعرية المزيفة، التي هدفها عقلنته من خلال إغراقه بالسذاجة والمباشَرة، وجعْله نتاجًا لتاريخ ثقافي ملتف على نفسه بحجج مختلفة؛ مما يؤدي إلى انتزاعه من كينونته الإبداعية وذاكرته الرؤيوية الكامنة في اللازمان والحلم والاتحاد بالمطلق وميتافيزيقيا الخيال.

وبالتأكيد، فإن هدف الولاء للمباشَرة هو جوهر التعبير عن السطحية والواقع الفوتوغرافي الغث، لتجريد الشعر من زمن لحظته الإبداعية التي تعتمد على الذاكرة الشعرية الرؤيوية المطلقة. وهذه المحاولات من الجَهَلَة ومرضى الاستسهال الثقافي الذين يملئون حقائبهم بشعر الأيديولوجيا، تؤكد على زمن الانحطاط الشعري، وتشوه تكامل اللحظة الشعرية الإبداعية، وهو هدف واضح لتفريغ حياتنا من أحلامها وشاعريتها، وتحويل الشاعر إلى تاجر للخردوات في سوق السقوط الثقافي العربي والحضاري المزيف.

إن تشويه زمن الشعر الإبداعي، والعمل على تهميش تأثيره في الحياة والإنسان لأي سبب من الأسباب، يعني سرقة تراث شعرالرؤيا المتراكم تاريخيًا؛ لأن الخواء يتأتّى من خواء روح الإنسان، وبالذات الشاعر الرائي. وبهذه الحالة، فإن الشاعر يتخلى عن مهمته الأساسية التي لا تكمن في الوعي المكثف لتأشير الجمال، وإنما تدمير القبيح السائد، وخلق بصريات جمالية وتذوق جديد للحياة، بشكل يجعلنا ننسى لحظة ذلك المتربص بين تلافيف

وجودنا.. أعني الموت. وشعرالرؤيا المُتَبَصِّرَة هو لحظة إبداعية لتجاوز الموت، فالتوتر الجمالي الرؤيوي يخلق هزة روحية وتَبَصُّرًا شعريًّا لفهم وتذوق الحياة.

ومن هنا تأتي أهمية دراسة شعرالرؤيا كونه وسيلة بصرية مرتبطة بجوهر الحياة في لحظة الخلق الآني، ومرتبطة أيضًا بالموت أو العدم كمصير أبدي يدفعنا إلى أن نمتلك التبصّر والغور في مجاهل المستحيل.

وكون هذا النوع من الشعر هو حلم اليقظة الواعي الذي ينوّع الحياة ويغنيها ويمنحها موسيقاها الخاصة، ويمنح الإنسان والأشياء ذاكرتهما الشعرية البصرية المطلقة ـ لأنه يعّبر عن أسطورية وميتافيزيقا الوجود ـ على الرغم من أن عقلانية ومادية عالمنا المعاصر تنفي النزعة الطقوسية الأسطورية وديناميكية التخيل، مما يشكل شَرَكًا ملتبسًا للشعر غير الرؤيوي، فيؤدي به إلى السقوط إما في تفسير الواقع ميكانيكيًّا أو في ترميم مرآته التي تشوهت من كثرة التحديق الضبابي فيها. وإذا اعتمدنا هذا الترميم للواقع، ستتشوه وجوهنا، ويصبح من المستحيل رؤية جوهرنا النقي دون أن نلبس قناعنا، وهذا لا يساعدنا على رؤية حقيقة تلك القسوة التي من خلالها نكره الحياة؛ مما يزيد من انحدارنا نحو هاويتنا الجحيمية.

إن الشعر الذي يخلق أسطورته وطقسه الرؤيوي الذي يعتمد على أسرار زمن البُعْد الرابع للشعر الرائي الذي ينتج عن ملامسة الأزمنة الثلاثة ـ الماضي والحاضر والمستقبل ـ وتداخلها في لحظة الرؤيا، ينتج زمنًا جديدًا هو الزمن الإبداعي والرؤيا الشعرية المطلقة، مما يخلق شعرًا له علاقة بالزمانية، دون أن يتحدد بتقنيات شعرية محدودة لدرجة يتجاوز فيها أخلاقيات زمننا الثقافي. . وهذه ميزة دائمة للشعر الذي ما زلنا نفتخر به، منذ بودلير ورامبو وفرلين وهولدرن والمتنبي والنابغة الذبياني، والكثير من قصائد الجواهري والبياتي ومحمود درويش والسياب وحسين مردان ومحمود البريكان وفاضل العزاوي وعبد القادر الجنابي وفاضل السلطاني وشاكر لعيبي وأمل دنقل

وسركون بولص وعلاء عبد الهادي وقاسم حداد وبول شاؤول وزاهر الغافري. وحتى الكثير من شعراء الشباب في الوقت الحاضر.

إن مثل شعر الرؤيا هذا هو القادرعلى أن يجعل حياتنا أكثر إنسانية وأقل عنفًا وتَشَيُّئًا؛ فهو يعيدنا إلى الإيقاع الهارموني للوجود النقي؛ لأنه شعرية أسطورية للميتافيزيقيا، تتعمق وتغتني إبداعيًّا بالذاكرة الشعرية البصرية المطلقة، وهي لحظة الإبداع والتبصر الشعري - الرؤيوي المؤثِّر والمؤَثَّر به.

إن شعرالرؤيا هو الطقس المقدس الخالص الذي يجب ألا يُفهم إلا بكونه شعرًا بصريًّا متعدد المستويات والتأويل. وهو في ذات الوقت خمرة تصوفية ونشوة ذاتية أولاً، ومجتمعية ثانيًا، تسري وتؤثر في الوجود الأسطوري والميتافيزيقي والمادي للكائن وأشيائه المحيطة. إنه اللوغوس الشعري الذي يُكتب ويُؤَسَّس على حلم اليقظة الشاعري المُستَنِد إلى ذاكرة الرؤيا البصرية المطلقة.

وفي مثل هذا الشعر، يجب عدم التساؤل عن المعنى، أي إعادة سؤال الإغريق الفلسفي حول "ما معنى هذا؟"، وإنما السؤال الأكثر أهمية يجب أن يكون حول أسطورية القصيدة أو أسطورية الشاعر والميتافيزيقيا الشعرية. فالشاعر الرائي لا ينتِج المعنى، وإنما ينتج شعرية الرؤيا المطلقة التي تصل حد النبوءة أو الوحي الشعري الذي يتغلغل في المسامات ويسمو بالأحاسيس والعقل لدرجة أن يكون صافيًّا وديناميكيًّا حتى مَصَافّ القدرة على الخلق؛ مما يجعل من النشوة التخيلية والمعرفية والجمالية لذة ورؤيا بصرية، فيتم التواصل رؤيويًّا مع القارئ النموذجي المتفاعل من دون أن تفسِّر له الظواهر والحياة؛ إذ هذا ليس من مهمة الشعر، إنما الشعر هنا هو لغة للرؤيا الأسطورية الشعرية الحية لتَلامُس المشاعرالإنسانية.

وبما أن الشاعر مسكون بأسطورته الذاتية التي شكَّلها في ماضيه وحاضره ومستقبله. لهذا فإن قصيدته هي نسق ودلالات ورموز رؤيوية يمكن أن تتكامل بتأويل التأويل، وهذا يحتاج إلى بصيرة وذاكرة نقدية نموذجية، مما يفرض

علينا القول بأن دراسة القصيدة لا تتم من خلال كونها علامات مقننة، وإنما هي رموز وإشارات رؤيا.

وبالتأكيد فإن ربط العلاقات بين هذه الرموز سيفرض بصريات القصيدة، ويمنحنا إمكانية التأويل الرؤيوي، مما يمنع تحول القصيدة إلى وسيلة للإشهار ولغوغائية الثقافة الأيديولوجية الساذجة بشتى أنواعها وأشكالها الدعائية.

ما دامت قصيدة الرؤيا لا تكشف عن نفسها تأويليًا بسهولة، وإنما هي شيء دال على شيء آخر - أي بُعد لغوي يؤدي إلى بعد شعري - كرؤيا لم يتوقعها لا الشاعر ولا القارئ النموذجي المتفاعل، بل كان هذا البعد مجهولاً حتى لحظة الكشف الشعري الذي سيؤدي إلى صيرورة تأويلية بصرية. إنه جوهر الشعر وليس سيمياء نص لفظي دلالي. إنه ديناميكية وجود الكائنات والأشياء وكشفها شِعريًا، بل هو يؤشر إلى الجوهر الحقيقي وغير المرئي للوجود، ويرفض الوجود والجمال المزيف. وأما سمسرة الفكر، فيكشفها ويدل عليها كونها من بقايا مزبلة العقل التجريدي، ومن ثم يحدد عالم أو كون قصيدة الرؤيا البصرية.

إن موهبة الشاعر غير الرائي هي موهبة لغوية وتقنية أدبية كتابية، لا تتخطى شاعريتها الموروث اللفظي واللغوي، وهذا مُتَأَتٍّ من محدودية رؤيا مثل هذا الشاعر بصريًّا، مما ينتِج شعرًا في حدود المتناهي فقط. وعندما يكون الشعر هكذا، فإنه يفتقر إلى بعده البصري. وعلينا التفريق بين الشاعر الرائي والشاعر اللفظي صاحب الكرامات اللغوية غير المتبصرة.

ومن هنا، فإن الشعر له علاقة بالمخاطرة التي تصل أحيانًا حد الالتباس المصيري الذي يوقع الشاعر في غموض جوهري. وحتى لا يتم هذا، من الضروري ألا يستند الشعر إلى الدالات اللغوية للكلمة، وإنما يفرض دالات الكون الأسطوري المكثف بالتأويل البصري المتعدد، بل يمنح إمكانية تأويل التأويل الذي يغني الجمالية الشعرية الرؤيوية ببعدها التأويلي المتعدد. وكلما اقترب الشعر من هذا يكون تَبَصُّرًا. إضافةً إلى أن شعر الرؤيا لا يقتصر على حدود الكلمة أو التأويل المباشر أو الموضوعي - وأعني "التعمق في تفسير

العالم فقط" ـ وإنما يفرض رؤيا بصرية للعالم تكشف البعد المجهول وغير المرئي في الكون والكائن الذي تتناوله القصيدة؛ لأننا في الشعر البصري نكون نموذجيين في الرؤيا من خلال الوضوح الشعري كرؤيا بصرية للعالم تؤثر علينا لدرجة التأثير على باصرتنا؛ مما يجعل غموض العالم القائم واضحًا بصريًا ومكشوفًا في عالم القصيدة، على الرغم من أننا لا نستطيع تغييره واقعيًا وماديًا.

وهذه الرؤيا البصرية هي البعد الشعري ـ البصري الرابع؛ لأن شعرالرؤيا هو الذي يعيد خلق العالم شعريًا ـ بما فيه الكائنات والأشياء والذوات الأخرى ـ ويتناولها باعتبارها موضوعًا بصريًا متخيَّلاً وجديدًا.

الزمن الموضوعي وزمن الشاعر الرؤيوي

هنالك تعريفان مختلفان للزمن اهتمت بهما الفلسفة عمومًا، والظاهراتية بالذات، ويهتم بهما الشاعر الرائي أيضًا، وهما:

١- زمن موضوعي فيزيائي؛ أي الزمن الواقعي الذي يسير عليه الكون، ويُخضع الكائن والأشياء إلى قانونه.

٢- الزمن الذاتي، وهو وعي الكائن، ويتضمن وجوده الفكري (الزمنية رديفة لحقيقة الوجود الذاتي لدى الإنسان) بحسب هوسرل، وكذلك بحسب الفلسفة الظاهراتية. وهو زمن بصري إبداعي، يعيد خلق الأشياء من جديد، ويعطي معنًى وتذوقًا ممتعًا للحياة.

ونستنتج من هذا أن الوعي هو الذي يشكل زمانية الكائن.

وبما أن الشعر البصري له علاقة بالزمن الذاتي ووعي الكائن (الشاعر والمتلقي النموذجي)، وأنه إعادة لفهم الوجود والكينونة من جديد وأسلبتهما ـ بمعنى الكشف عن الجوهر ـ لهذا يكون هذا الشعر هو الذي يمنحنا القدرة ليس فقط على فهم الوجود الخارجي الإبداعي، وإنما إبراز الجوهر الحقيقي له، وهو

(تمثيل للمطلق والشمولي في ما هو خاص). والعلاقة بين الشعر والزمن علاقة تبدو ظاهرية ومنفصلة، إلا إنهما مترابطان في الجوهر؛[1] إذ إن الشعر هو ميتافيزيقيا اللحظة الزمنية حسب غاستون باشلار.

وكثيرًا ما يفضل الشاعر العيش في الزمن الأسطوري؛ لأنه زمن يتجاوز التاريخية والموروث والتقنين الواقعي المدون. وبهذا فإن الشاعر يكون قادرًا على أن يجعل الأشياء تتخلى عن تاريخيتها. ومن خلال الجمالية الشعرية للرؤيا، فإنه يمنحها حرية تاريخية جديدة لا تخضع إلا لزمنية القانون الشعري الإبداعي؛ (فالزمن الأسطوري هو الموقع الذي يقيم داخله الشاعر على نحو شعري، ويكشف عن معالم الكون، وتتراءى له داخله صيغ جديدة من التشكّل.. فليس الزمن الأسطوري منفصلاً عن ذات الشاعر، وإنما هو امتداد لها، وهو المجال الحيوي الذي تتحقق فيه هذه الذات[2].

إذن علاقة الشعر بالزمن، وخاصة شعر "الرؤيا ـ البصري ـ الأسطوري" منه، هي علاقة لا بد أن تخلق حدسية فلسفية، تجعل الأسطورة بموازاة الحياة والواقع والوجود الإبداعي، مما يخلق وجودًا شعريًّا بصريًّا. أي إنه يخلق جمالية الرؤيا الشعرية. وبما أن الشعر يعيد صياغة الكون شعريًّا من جديد، فإنه يكون متحررًا وبصريًّا، ولا يخضع إلا لقانونه الإبداعي وزمنه الخاص، وليس لقانون الزمن الموضوعي الفيزيائي؛ فهو يعيد صياغة التاريخ من جديد حسب منطق إبداعي رؤيوي. فالشعر غير معنِيّ بما يفرضه الموروث التاريخي والثقافي والاجتماعي العام، ولا يعنيه أن يبحث في مجاهل التاريخ. فالشاعر ليس مؤرخًا، وإنما مجال اشتغاله في الانتقائية من هذا الموروث بما يتناسب مع خصوصية ذاته وزمنه الذي لا يكون زمنًا فيزيائيًا وإنما إبداعيًّا. **ولهذا** فإن

---

(١) انظر مقالة "الزمن والشعر" لمحمد بن عياد ـ تونس.

(٢) نفس المصدر.

شعر الرؤيا يطرح السؤال الوجودي، مما يغير من اشتغالاته كنَفْي لواقعية التاريخ، سواء كان مزيفًا أو حقيقيًا. وكبديل لهذا، فإنه يؤكد على زمانية الذات المبدعة الفاعلة والمتفاعلة في وجودها.

وبهذا فإنه يكون في مواجهة قدرة الزمن الموضوعي على فناء الكائن والأشياء، أي مواجهة العدم وموت الأشياء، فهو القادر إبداعيًا بحيث يستطيع أن يلغيها وقتما يشاء. وبصريات الشعر والرؤيا تشكل خلودًا لكينونة ذات ووعي الشاعر ولهذا فإنه يكون قوة رؤيوية ـ شعرية بمقابل قدرة الزمن الموضوعي على الفناء والزوال.

وعلى هذا الأساس، فإن شعر الرؤيا يهتم كثيرًا بزمانية الأسطورة التي تصبح جزءًا من موضوعاته، بل تصبح هي الموضوع الأساسي والجوهري للشعر، حتى وإن تناول الواقع الآني. وهذا يفرض قدرة الأسطورة على عبور الزمن.

ومن هذا المنطلق، فإن الشعر الإبداعي لا يكتفي بالمرور سريعًا معرفيًا؛ أي إن الشاعر لا يكتفي بوعي المعرفة وتأشيرها، وإنما تمتلك قصيدته القدرة على إنشاء المعرفة شعريًا وبصريًا، أي زمانيًا . وبمعنى آخر: أن تعْبرَ الزمن، وتتخطى القصور الأنطولوجي للكائن. وبالتأكيد فإن هذا يؤدي إلى تفكيك مسبِّبات وجوهر المعرفة، وإعادة خلقها من جديد، وهنا يؤثر الشعر على الوعي الذاتي، بل يعيد تشكيل الأشياء بصريًا بما فيها الكائن. ليس موضوعيًا فحسب، بل إبداعيًا ورؤيويًا له زمانيته.

وبما أن الشاعر ـ كذات ـ يعيش في عالم مقنن وقصير الوجود والديناميكية، فإن العدم دائمًا يهدده كوجود أنطولوجي وإبداعي. ولكن بصرياته الشعرية التي تهتم بالوجود اللامتناهي هي التي تخلق استمرارية الزمن وديناميكية وجوده، فيصير الشعر البصري إبداعًا للديناميكية والتجدد بموازاة قدرة الزمن على العدم والفناء. وما يدلل على هذا، هو أننا ما زلنا نتذكر حتى الآن شعراء الرؤيا على مر تعاقب الأزمنة السحيقة.

وهنا يمكن القول بأن إحدى مهمات الشعر، والتي تقلق الشاعر دائمًا، هي أن يعمل على أن يكون شعره إبداعًا بصريًا ديناميكيًا، يؤثر على وعي الوجود الأنطولوجي ولا يخضع للفناء والعدم. وبهذا فقط يمكن إنقاذ الشعر. وقدرة الشاعر وشعر الرؤيا على الخلق لا بد أن تكون بموازاة القدرة على الفناء والموت.

وموضوعيًا، فإن الزمن الفيزيائي دائمًا ما يقلق الشاعر؛ لأنه يمتلك القدرة على التأثير عليه ـ كوجود ـ وعلى إبداعه الشعري؛ فإن قدرة الشاعر المبدع هي إعادة تشكيل الوجود وخلقه شعريًا. . وبهذا فإنه يخلق من الجمالية الشعرية البصرية ديمومة خارج الزوال.

وبما أن موضوعات الشعر البصري هي سؤال متعدد الوجوه والتأويل، أي إنه يحيل إلى سؤال وجودي آخر، فبهذا يحافظ الشاعر على كينونة الشعر، وعلى الجمالية الشعرية البصرية باعتبارها تمنح الكون وأشياءه ديناميكية وحيوية وجودية. . «فيتضح البعد الإنساني الحق للإبداع الشعري، ويُعزل عن محيطه النفعي الضيق، ويكتب الشاعر لنفسه الخلود مدعيًا منزلة الخلْق، متجاوزًا قصوره الأنطولوجي المتأتي من ازدواج القدرة على التنبيه إلى مواطن الجمال والشعور بالاندثار الحتمي».[١]

الشعر واستنطاق الصمت

الشعر البصري هو إعادة خلق كينونة الذات شعريًا، وبصيرة رائية معقدة الارتباط بمصدر طقوسيتها (وهو الشاعر)، وإنها تُؤدَّى بذات الإيمان والتعقيد كما هو الحال في فلسفات وعقائد وطقوس أديان الحضارات القديمة وعلاقتها بتطهير الإنسان. .

فلو استخدمها الشاعر لإحياء الأشياء ذات الوجود المنخور والغارقة في العدم، التي تكتفي بوجودها في ذاتها فقط، فإن هذه الصلوات الطقوسية ـ أي

---

(١) نفس المصدر

التبصر أو البصرية الشعرية ـ ستحيلها إلى شيء حيوي آخر. . أي ستخلقها من جديد، وتمنحها وجودها الحق بدل سكونها الخارجي.

وتراتيل الشاعر الرؤيوية والبصرية لها فعالية وتأثير كبيران في الحياة ما دامت لها القدرة على استنطاق الصمت. فالشعر ليس تأملاً سلبيًّا لوجودنا الساكن الغث، وإنما تأمل لإعادة صياغته جماليًّا، كحلم إبداعي من جديد يمكن أن يعاش فيه، مما يخلّص الإنسان من قبح وغثاثة الحياة وعنف العالم الخارجي وثرثرة ومجانية الواقع. .

إن شعر الرؤيا يؤثر على الحياة جماليًّا وتذوقًا شعريًّا من جديد، وهو الذي يحول القارئ إلى قارئ متفاعل ونموذجي. والشاعر الذي لا يكتشف لغزه الشعري لن ينعم بحرية الخلق الإبداعي البصري، وكذلك فإن القارئ الذي لا يكتشف لغز الشاعر الرائي لن ينعم أبدًا بالحرية الذاتية النموذجية لمتعة القراءة والتمثل البصري والتذوق الجمالي والرؤيا.

ومما يقلق الشاعر، أن يتواطأ العالم (الخارج ـ الذات الأخرى ـ التشيؤ) ضد الشعر الرؤيوي، أو أن تصبح بصرياته عبثًا غامضًا وعدمًا أو كينونة في لا شيء. . في مجهول. . في مسافة برزخية تسقط الأشياء فيها وتتساوى، تتهرأ وتصبح ضبابية في الزمن؛ لأنها تكون سببًا في تشيؤ الشاعر عندما تجبره وتسقطه هذه التواطئات في المباشَرة والوضوح الساذج حد الثرثرة الإبداعية والوجودية.

ومفهوم الشاعر حول الأنا والزمان وإبداع الوجود، يتوضح أكثر من خلال مفهوم بروست، حيث يُذكرني بتحليل أندريه موروا لفكرة مارسيل بروست عن الوجود والأنا، والأنا والزمان، عند تناوله لسمفونية بروست التي تخطت الزمن (البحث عن الزمن المفقود). . إذ إن بروست يعلم جيدًا ويكتب بأن «الأنا تتفكك إذا ما انغمست في الزمان، ففي يوم قريب جدًّا لن يظل شيء من الكائن الذي نُحب. وأيضا عبثًا نعود إلى الأماكن التي أحببناها فلن نجدها كما هي. وسبب التغير الذي طرأ عليها: لأنها كانت واقعة في الزمان وليس في المكان. وعندما

نعود، ليس كعودة الطفل أو اليافع الذي يضفي عليها من حميميته جمالاً»؛ لأننا أيضًا واقعون في الزمان الذي خرّب طفولتنا وحميميتنا وماضينا وأحلامنا وسيقذفنا في أتون الخراب الوجودي الأبدي.

لكن قصيدة الرؤيا التي هي زمن ديناميكي غير مستقر على قانون، هي ما تكشف لنا عن موت قدرة الزمن وضبابيته، وتعمل على خلق زمن جديد هو الزمن الإبداعي الشعري. إنها رؤيا في زمن الصفر. . الزمن الذي تنمحي فيه المسافة بين الأشياء والحياة، وبينها وبين الموت. إنه زمن الشاعر الرائي.

والشاعر في حيويته الزمانية والشعرية أيضًا يبحث في اللا زمن المفقود، لكنه يساعدنا أن نقيم في الحياة شعريًّا كما يكتب هولدرلين:

«هو ذا مقاس الإنسان

مفعم بالجَدارات. لكنْ شعريًّا

يقيم الإنسان فوق هذه الأرض

بَيْدَ أن ظلمة الليل بنجوم

ليست أنقى من الإنسان،

هذه الصورة الإلهية»[١].

ولكن بما أن الشاعر لا يعيش وحده في العالم، لهذا فإنه يحاول أن يُدخِل هذه الذوات والأشياء المحيطة والعالم الخارجي في زمنه الشعري الذاتي، المتكوَّن من تلامس الأزمنة الثلاثة. ويتم البحث عن الزمن الماضي عن طريق الذاكرة اللاإرادية (حسب أندريه مورو١)، أو عن طريق الذاكرة الشعرية المطلقة للمبدع ـ الخالق عمومًا ـ والذي يؤكد على أبدية الجمال في الكائن والأشياء عن طريق دائرية اللحظة الإبداعية والزمن الرابع للإبداع.

---

(١) هيدجر، الشعر مَسْكَن الإنسان، مجلة نزوى، العدد ٣٥، ترجمة عزيز الحاكم

فعندما تتجوهر اللحظة الإبداعية المختزِلة للزمن، ويركز الشاعر من خلال قدرته للتكثيف البؤري للوجود، الحياة، الكينونة، إلخ. . فإنه يعيد خلق الوجود والذات والأشياء من خلال الشعر الذي يجعل هذه الموجودات تعبّر عن زمنها الإبداعي عن طريق الذاكرة الشعرية البصرية المطلقة التي تؤسلب كل شيء إبداعيًّا، فيعود صدى هذه اللحظة في ذات الشاعر المبدعة، لتكون ذاتًا شاملةً في ماضيها وحاضرها ومستقبلها. . مما يكّون هذا زمن الشاعر، فتُستكمل دورة الإبداع من جديد، وهي توافق بين ذات الشاعر كإنسان والوجود الأنطولوجي الملتبس، وبين وجوده الإبداعي الشعري والبصري المكتمل.

إن تفكيك آليات دائرية اللحظة الشعرية البصرية يفرض وعيًا نقديًّا نموذجيًّا، وكذلك يفرض قارئًا نموذجيًّا، ويحتاج إلى نص يكون فيه الشاعر كمن يمسك عدسة مكبرة ليكثف "وجود الكائن والأشياء" من أجل أن تمتلك وجودًا ليس شعريًّا فحسب، وإنما وجود إبداعي أيضًا عندما يُدخِلها الشاعر في زمنه الشعري كوجود مستقل لذاته. وبذلك فإنه يؤشر ذلك المعنى الوجودي ليمنحها وجوذًا جديدًا، وتصبح إحدى مهام الشعر المعاصر الارتقاء بمعنى وجود «الأشياء والذات والعالم الموضوعي»، وتخليصها من غثاثة فوضى الواقع، من خلال التكثيف البؤري لديناميكيتها الميتافيزيقية بواسطة الذاكرة البصرية الإبداعية المطلقة حتى تمتلك جمالها الحقيقي وهارمونيتها الوجودية.

ومن هنا تتحكم في الفن عمومًا، والشعر بالذات، ديناميكية المتناهي واللامتناهي. وحتى إنْ عَمَدَ الشاعر إلى مفردات واقعه المتناهي من أجل صياغة حلمه الشعري، فعليه أن يحول العالم اللامتناهي - ذلك اللازورْد الذي يتوهج بعيدًا في أفق الوجود - إلى وجود شعري/ رؤيوي (وهو مصير الشاعر)؛ لأن شعلة المصباح الرؤيوي الذي يحمله وشعلة النار المقدسة تساعدانه على تكثيف اللحظة الشعرية الإبداعية، فتسمو إلى تكاملها.

والتكثيف البؤري الشعري هذا يؤهل الشاعر إلى أن يحمل مصباح ديوجين، سواء كان ذلك في الوجود المعطَى أو الوجود الإبداعي للبحث في تلك العلاقة بين الوجود الحقيقي للأشياء وعلاقتها بوجود الشاعر. وبهذا فإنه يمنحها وجودًا جديدًا.

وبذات المصباح الرؤيوي، يهبط الشاعر إلى العالم السفلي. . للواقع. . ليس لإيقاظ الموتى من رقادهم السرمدي، وإنما لإيقاظ الأحياء (الموتى) أيضًا. ولكون الشعر يبحث في ماهية الذات وماهية الأشياء (العالم)؛ لذا فهو يُعتبر إنقاذًا لها من رقادها أو موتها عندما يعديها بالجمال عن طريق جمالية الرؤيا الشعرية، الذي يسري كالطاعون حتى إلى الأعماق السرية السحيقة في مسامّ ووعي القارئ النموذجي المتفاعل. وبهذا «يكون الشعر نافعًا فيتحول إلى قمة كل غبطة» حسب غاستون باشلار.

والشعر هو الذي يحوّل الواقع اليومي إلى واقع أسطوري (وهذا هو المهم)، إذ إن قيمة الشعر لا تكمن في تماثله مع الواقع، وإنما تكمن في جوهره وبصرياته، وبالذات في الذاكرة الشعرية البصرية التي تساعد الشاعر على خلق عالم جمالي جديد بأسطوريته الشعرية البصرية المتفردة التي تجعله فوق الواقع. .

فالرؤيا والخيال الشعري البصري: هو تكامل الصورة البصرية وتداعياتها في ذاكرة الرؤيا الشعرية المطلقة للشاعر والقارئ على حدٍّ سواء. .

ففي شعر الرؤيا، يمكن الحديث عن أسطورية اللحظة الزمنية، وكذلك أسطورية الحدث الشعري، على الرغم من سعي الشاعر إلى اكتشاف مفردة شعرية منتقاة، منحوتة ومعاصرة المعنى، إلا إنها لا يمكن أن تحمل معانيها الغنية والتأويلية إلا من خلال السرد الأسطوري، وصولاً إلى المنابع الأولى التي تفتح الرؤيا والطريق الضيق. إن الشعر الرؤيوي ــ البصري يضع قارئه دائمًا على حد الموسى من أجل أن يساعده على خلق تأويله التعاضدي (والتسمية لإمبرتو إيكو).

القلق الشعري ودائرية اللحظة الشعرية

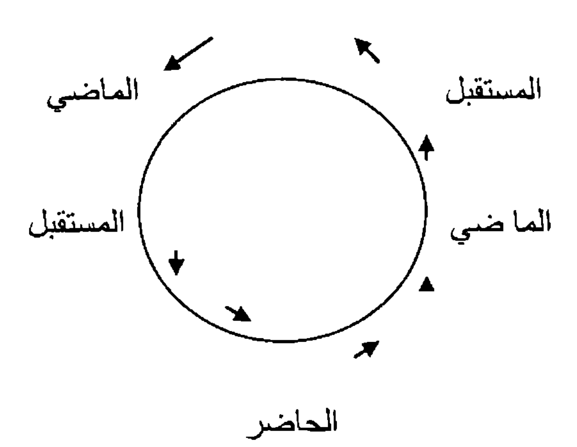
وكذلك يمكن القول إن شعر الرؤيا يكتبه الشعراء الملعونون أصحاب الذاكرة الشعرية البصرية المطلقة فقط، ولا يمكن للشعر أن يكون بصريًّا إلا عندما

ينشغل بذلك القلق وتلك الأسرارالوجودية في ذات الإنسان وعالمه المحيط. .
لكنه (الشعر) يكون عدمًا عندما يكتبه الشعراء اللابصريون الخونة (لوجودهم الذاتي والشعري/ الإبداعي) لخدمة أغراض سياسية يومية أو واقعية أو تجارية أو أيديولوجية أوإشهارية وغيرها. وبهذا فإن هذا الشعر وكاتبه يعديان القارئ بالخيانة والسذاجة الوجودية أيضًا، فيخون الكائن ذاته ووجوده؛ لأنه يتحول إلى وجود ثرثار.

ولا يمكن للشعر أن يكون بصريًّا إلا عندما ينشغل بذلك القلق وتلك الأسرار الوجودية في ذات الإنسان وعالمه المحيط. فالشعر البصري لا زماني؛ لأنه يعتمد ذاكرة الرؤيا الشعرية المطلقة ودائرية اللحظة الشعرية التي تتكرر بين الأزمنة وتلتف على نفسها كالأفعى، فتلف في داخلها الإنسان وأشياءه حتى لحظة العدم.

دائرية اللحظة الشعرية

الحاضر



هذا التداخل أو الملامسة بين الأزمنة، يجعل الحاضر يتضمن الماضي والمستقبل، والأخير يمزج الحاضر والماضي. وبما أن شعر الرؤيا/ البصري هو تلامس هذه الأزمنة الثلاثة، إلا إن الشاعر هو الذي ينشغل شعره بالزمن الشعري في بعده الرابع الذي يشكل الجمالية الشعرية من خلال هذا التلامس الذي يخلق زمنًا شعريًّا رابعًا، فيجعل من القارئ مشاركًا ونموذجيًا. إن هذا المفهوم يساعدنا على أن نتوصل إلى غنى الكثير من المعاني والصور الشعرية بأدوات قليلة، رؤيوية/ بصرية وفكرية ولفظية. ويمكننا أن نطبّق هذا المفهوم على مجموع الفنون البصرية. وهذا يذكّرنا بنظرية العَوْد الأبدي ولكن من منظور آخر.

الشعر والعَوْد الأبدي

فالعَوْد الأبدي للكائن الوجودي، أو للإبداع الأدبي، هو رؤيا تُغني الواقع وتُحوله إلى أسطورة. وهذه الرؤيا يتحكم بها الرمز الأسطوري، وتميّز مكانًا وزمانًا أسطوريًّا بلا حدود. والشعر حالة ممكنة من العود الأبدي؛ فولادة القصيدة ستحتم ماهيتها، أي لا يمكن أن تكون ما لم يكتمل وجودها الشعري. وعلى الرغم من أن الأشياء والكائنات يحكمها الانهيار والموت والعدم، إلا إن الشعر يخضع للعَوْدْ من جديد، حتى وإن كان بصيغة وجوهر وماهية أخرى. ولهذا فإن ذاكرتنا مملوءة بقصائد شعرية لشاعر معاصر كأنها تعاويذ مكملة لتمائم شاعر عاش في قرون ماضية. وإذا نظرنا إلى هذا الأمر من خلال نظرية الفيلسوف فيلو الدائرية، التي دعاها نيتشه بالعود الأبدي للشيء نفسه، لاكتشفنا دائرية الزمن.

وسألقي نظرة سريعة عليها لأنها توضح العلاقة بين بصريات الشعر والأسطورة والعود الأبدي.

إن دائرية الزمن ترجع في القِدَم إلى الفيلسوف هرقليطس، وتمتد في الحداثة إلى نيتشه، ودانلفسكي، وشبنجلر، وتوينْبي، وغيرهم. وهذه النظرية مبنية على نمط دائرية الولادة والنمو والانهيار والموت، ومن خلالها ـ وعلى أساسها ـ نختبر تحولات الزمن في العالم العضوي.

كيف يمكن أن تتحقق دائرية العَوْد هذه في الأدب والشعر؟

يجري عرض النظرية الدائرية في الأدب مقترنةً عادةً بالموضوعات الأسطورية؛ فعالم الأسطورة له تشعباته وجذوره. إن إعادة اكتشاف عالم الأسطورة لدى كلٍّ من سارتر، وجيمس جويس، وتوماس مان، ود. هـ. لورنس، وغيرهم، تعني وعيًا وقوةً إنسانيةً جديدةً، ليس من أجل تبرير الهوية المفتعَلة وإعادة البربرية باسم الميثولوجيا والهوية والتراث. وإن استخدام

الأساطير في الأدب والشعر الحديث يجب أن يتم ضمن هذا الإطار وهذه القوة الإنسانية.

وقد يجري اختيار الأساطير كرموز أدبية لهدفيْن:

١- من أجل منظور جديد للوضع الإنساني بوعي علمي معاصر.

٢- تأكيدًا للحس والشعور بالاستمرارية والتوحد مع الجنس البشري عمومًا.

فالأسطورة هي حضور وتأكيد دائم للعَوْد الأبدي للشيء نفسه، بما فيه الأسطورة المعاصرة، وهذا يمنح إمكانية تصور كلٌّ من أبطال الأساطير الإغريقية مثل بروميثيوس، وكليمنسترا، وأغا ممنون، وأورست، ويوليسيوس، وإلكترا، وأوديب، وجوكاستا. وكذلك شخصيات وأنبياء من الكتب المقدسة مثل إسحاق، ويعقوب، ويوسف وإخوته، وغيرهم. وكذلك من قصص ألف ليلة وليلة والملاحم والأساطير العربية، مثل عنترة، والزير سالم، ومجنون ليلى، وغيرهم. وحتى إن لم يكونوا أبطالاً أسطوريين، فإنهم يبدون كأنهم في حضور دائم باعتبارهم نماذج لا زمانية للوجود الإنساني، وكرموز تقترح التكرار الدائري للشيء نفسه، أو للأبطال ذاتهم، أو لوضع إنساني مشابه في زماننا يمكن أن يعاش ثانية كدلالة على وضع يدوم خارج المكان والزمان، مع إنه يعبّر عن تفاصيل الشخصية الفردية التي تعيش في مكان وزمان معينيْن.

إذن فالعودة إلى الأساطير - كما فعل أندريه جيد في تناوله المعاصر لمأساة أوديب، وسارتر في استخدامه لمأساة أغا ممنون، أو جان كوكتو وجان آنوي في تناولهما المعاصر لشخصية أنتكونا - هو بالتأكيد من أجل اكتشاف أنفسنا وعالمنا المعاصر وسط الطبيعة الأسطورية، ولكي تتمظهر من خلال هذه الأسطورة، وبشكل جديد، الاختيارات التي يفرضها عصرنا وزماننا، وكذلك لسبر الأعماق الدفينة للنفس الإنسانية التي تعبّر عن دلالات تأثير الزمن. . فالشخصيات الأسطورية لدى توماس مان وجيمس جويس مثلاً، غالبًا ما تحيل إلى فقدان هويتها. . وكلما ازدادت رسوخًا في التكرارات الدائرية لنفس الوضع الإنساني، اكتملت في تطابقها مع التجسيدات السابقة لنفس النموذج الإنساني.

فهذا العود الأبدي للوضع والنموذج، له دلالات الرمز الأسطوري، وبهذا المعنى تكون هنالك وقفة للزمن في عالم الصور الأسطورية التي تعكس الأنماط الدورية لإمكانيات الوجود الإنساني الثابتة. والأسطورة باعتبارها نسقًا لا زمانيًا، بمقدورها أن تكون رمزًا لشكل نوعي ونموذجي للهوية الإنسانية. فالبحث في الجذور الأسطورية قد لا يكون بحثًا عن الهوية الشخصية، بل عن توحد مع الجنس البشري عمومًا. وقد تنقل الأساطير حسًا وشعورًا ما متميزًا نتيجة للاستمرار الزمني والوحدة التركيبية لذات الإنسان، وربما كان هذا هو ما يضفي عليها سمة العظمة واستمرار الأهمية والمعاصرة. *

إذن، فإن عودة النموذج الشعري هو التقاط أو إعادة للرمز الأسطوري بروح المعاصرة.

فمثلاً: مسرحية "الذباب" لجان بول سارتر، المشغولة عن المأساة اليونانية وانعكاسها على فرنسا إبان الاحتلال النازي. . أو مسرحية "أنتكونا" التي من خلالها منحنا كلٌّ من سوفكليس وجان آنوي وكوكتو ثلاثة نماذج معاصرة عن هذه المأساة التي لها علاقة بالثورة والتمرد والسلطة. . أو حتى ما كتبه آرثر رامبو عن أوفيليا المعاصرة، على الرغم من أن الأمر لا يقتصر على النموذج الأسطوري مقابل أوفيليا شكسبير، أو ليلى المعاصرة التي استخدمها الشاعر قاسم حداد في شعره مقابل ليلى العامرية التاريخية، مولِّهة وملهمة الشاعر قيس ابن الملوح الذي قيل إنه كان مجنونًا شعرًا وعشقًا.

---

* هانز ميرهوف، ترجمة أسعد رزق، القاهرة ١٩٧٢.

ولا يعني الأمر أيضًا استبدال ذات الشاعر المعاصر بذات البطل الأسطوري، إنما الأسطورة في شعر الرؤيا هي عالم معاصر لا زماني، يتحكم به الرمز الأسطوري، والزمن فيه مرتبط بالذاكرة الشعرية وبعالم الصور الأسطورية. . ولهذا فإن القصيدة تصبح إشارات ورموزًا بصرية أسطورية. . أي إن الشاعر من خلال هذا يخلق هويته الشعرية المتوحِّدة مع الذات الجمعية الأخرى بحيث يصبح مثالاً لتوحد الجنس البشري عمومًا، أي خلق الذات الشعرية والأسطورية المطلقة. . وبهذا يصبح الإنسان شاعرًا، والشاعر كائنًا بصريًّا في واقع أسطوري يخلقه هو من خلال ذاكرة الرؤيا الشعرية.

ويمكن القول هنا: إن شعر الرؤيا ـ منشغلاً بأنساق خاصة به وبذاكرته الشعرية/ البصرية ـ يتميز ويتفرد بالتالي:

- أن الميزة الأساسية فيه متعددة، ومنها بصرية الرؤى الشعرية. والكائنات والأشياء التي يتناولها لا تكون ساكنة، بل إنها تُخلق وتتحول من جديد إلى أشياء أخرى لها قانونها الأنطولوجي والزماني الخاص، وذلك من خلال الذاكرة المطلقة والبعد الرابع للزمن الإبداعي.

- في هذا الشعر تتطور مثيولوجيا الكائن والذاكرة الشعرية بحيث تتحول من ذاكرة التاريخ الموروث، أو ذاكرة الماضي، لتصبح ذاكرة ميتافيزيقية/ مستقبلية للشاعر، يتنبأ بها شعرًا استنادًا لبصرياته وذاكرته الشعرية المطلقة التي تشكل ذاكرة للجسد والأشياء والكائنات الأخرى التي نعايشها، سواء في الواقع أم الحلم.

- أن كل قصيدة رؤيا بصرية هي مجموعة علامات وإشارات فوق الواقع؛ أي إنها تقع في الزمن الإبداعي المطلق، أو ما أدعوه بالزمن البصري/ الإبداعي الرابع. وهذا مرتبط بكون إحدى مهام الشاعر في بناء معمارية القصيدة الهندسي، أن يضبط ويقرر الترابط الإيقاعي؛ فالإيقاعية الشعرية تتحدد من التموجات التي تخلقها بصرية الرؤيا التي تشكل الأفكار المتموجة في قصيدة الرؤيا (لو نظرنا إليها من خلال الهرمنوطيقيا الإيقاعية)، بمعنى

أن الإشعاعات التموجية والفنومنولوجيا الإيقاعية في مرحلة التشكل الرؤيوي الجديد، تُحدِث في الفضاء الإبداعي اختلالاً من أجل تشكيل بعدها الإبداعي. . أي إن الشعر هنا يخضع إلى زمن جديد. . زمن إبداعي رابع لا متناهٍ (أي يُخلق من تلامس الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل). وعندما نمتلك هذا المبدأ، يصبح حتى نثر الرؤيا شعرًا. .

فأي شعر خارج هذا ـ أي خارج الزمن الميتافيزيقي المطلق ـ هو شعر بدائي.

ـ لهذا يكون هنالك إيقاع خاص للشعر البصري؛ فهو يخضع لتواترات موسيقة متتالية ومطلقة لا تخضع لقانون المنطق والزمن، بل تخضع لزمنها ومنطقها الزمني الخاص. لذلك فإن الكثير من القصائد لا تكتفي بكونها رؤيا بصرية، بل تصبح قصائد صوتية تؤثر كما الإشعاع في الأثير، مما يعمق لحظة الرؤيا الشعرية المطلقة، أعني الذاكرة الشعرية المطلقة للشاعر، المتكونة من كينونة الماضي والحاضر والمستقبل بتلامس زمني بصري ميتافيزيقي مطلق، يخلق الزمن الإبداعي الرابع كما أشرنا.

ـ فالشعر كالحلم، وليس حقيقة واقعة كما يؤكد هيدجر؛ لهذا فإنه لا يكتفي بالمتناهي، وإنما يتجاوزه إلى اللامتناهي. ولا يكتفي بالمثيولوجيا، وإنما يتجاوزها إلى أسطورية الواقع والحياة لتتشكل أسطورية اللحظة الشعرية. . فالأسطورة هي واقع يومي، كما هي ماض وحاضر ومستقبل في زمن لا متناهٍ.

ـ وفي هذا الشعر تتشكل الذاكرة الأسطورية وأسطورة الأشياء والكائن (الجسد) الذي يشكّل في الكثير من الأحيان هذيانًا شعريًا بصريًا يخلق وجودًا لامتناهيًا مكثفًا للأشياء.

فالذاكرة الشعرية المطلقة للشاعر تمنح الحياة والشعر ميتافيزيقا الإبداع، فتتشكل كينونة الشاعر وكينونة الأشياء، ويصبح للمكان والزمان كينونتهما الخاصة، ويعاد خلقهما بعد أن كانا عدمًا.

وكل هذا يشكل ميتافيزيقا الوجود الشعري البصري. ولهذا فإن الشعر البصري هو ديناميكية الزمن، وهو الذاكرة الأسطورية المطلقة لوجود الكائنات والأشياء.

- إنه شعر لا يلتزم بأي نظام وقانون كتابي موروث، أو تأريخ من ذاكرة الماضي الخَرِفَة، وإنما يلتزم قانونه الإبداعي الذي ينبثق من داخله ومن بصرياته. أي إنه غريب حتى على التقاليد الشعرية العربية المعاصرة في بعض الأحيان؛ لأنه يلتزم اللانظام الشعري الذي طالب به مالارميه، ويلتزم أقصى حدود الحرية الشعرية التي طالب بها السرياليون. إنه يبحث عن تلك الصورة متعددة التأويل التي تعبّر عن ذاتها، وجوهرها هو الشيء الآخر، الذي هو غير كائن إلا كجسد محسوس له ذاكرته في الزمان والمكان. إنه يبحث في تأويل التاويل البصري.

- أن لغة الرؤيا البصرية، والتداعي البصري، والذاكرة الشعرية المطلقة، والأنساق البصرية الأخرى (مثل مونتاج الفعل الدرامي، واللوحة الفنية، والصورة الفوتوغرافية، وغيرها) هي من الوسائل التي تشكّل الجمالية الشعرية/ البصرية لمثل هذا الشعر الذي ندعو له، والذي دللنا عليه بأمثلة تطبيقية لشعراء معروفين، وكل شيء يخضع لموضوعية النقد البصري أو الرؤيوي الذي ندعو له.

قد لا تكون الكثير من القصائد تتطابق مع مفهومنا هذا حول الشعر البصري وذاكرة الرؤيا المطلقة، إلا إننا حاولنا أن نأتي بنماذج للدلالة على الكثير من الأفكار التي وردت في هذه المقدمة.

وما نقدمه هو نماذج من شعر الرؤيا كما نفترض، إلا إنها لا يمكن أن تلغي الرؤى لشعراء آخرين لم نتمكن من دراستهم، ولا يمكن أن تكون بديلاً لشعراء آخرين هم أيضًا أصحاب رؤى شعرية متميزة. لذلك فإنني أطمح في المستقبل أن أُتْبِعَ هذا الكتاب برؤية نقدية تحليلية بصرية لشعراء آخرين

أولاً: سركون بولص... الزمن الشعري الرؤيوي المطلق

- «حين نكون على بعد آلاف الأميال من الشعر، نظل نسهم فيه بتلك الحاجة المفاجئة للعواء».

إميل سيوران

- «ستكون سيد الأشياء حينما تنقلها من العدم إلى الوجود».

فاضل سوداني.

- «الشعر نوع من السحر، من الممكن أن يغير حياتك كاملة».

سركون بولص.

« في أزمنة الظلام، تبدأ العينُ بالرؤيا ».

يصدّر سركون بولص ديوانه "الحياة قرب الأكروبول" بهذه المقولة أعلاه لتيودور ريتكه؛ من أجل أن يؤكد على أن الشاعر البصري لا يرى إلا في أزمنة الظلام؛ لأنها أزمنة تجعل العين البصرية/ الداخلية أكثر حساسية إزاء التبصّر الرؤيوي وتشابك الأشياء، وخاصة عندما يبحث في مدن غريبة، وبمواجهة لغة البحار الغريبة. هكذا بحث سركون بولص عن مدينته وبحر منفاها، فهو الشاعر المنفيّ أبدًا الذي يفضل مجالسة الملائكة والشعراء فقط، أما أولئك الشعراء المزيفون فهو يسوطهم ويطردهم من جنة منفاه التي تبدو نائية كما مدن البرزخ واللمبو أو مدن الحلم، مدن "أين" التي يؤسسها دائمًا في ملكوت قصائده الرائية/ البصرية.

قد يبدو الأكروبول هو الموت، إنه ناءٍ وقريب جدًّا، والشاعر هو الوحيد الذي يكتشف مدنه النائية أو مدن موته المقدسة ما دام هو في قطب المنفى. لهذا، ففي الوقت الذي كان يبحث خلاله عن مدينته، كان يبحث عن أسباب فنائه، موته، منفاه، فردوسه المفقود أو طفولته؛ لأنها كانت طفولة فريدة يشوبها سحر الآباء الذين يسكنون دائمًا قرب نهرالحياة ـ أي ماء الارتواء والتطهير ـ حيث تنساب الحياة والموت في الآن ذاته، ولكن خيطًا رفيعًا من الدم في أحيان كثيرة يفرق بينهما.

وعلى الرغم من هذا فهو الخصب، أو هو الموت أيضًا؛ لأنه يحول الأشياء والكائنات إلى أشياء وكائنات أخرى.

هل وجدتَ نهرَ

آبائك؟

أينما استدرت

والتقطتَ عشبةً مجهولةً عند ضفافه

فأكلتها، لا ماء فجأةً ولا بيتَ، إنما قدَمٌ تسعى وطريقَها؟

أصبحتَ قدمًا لا تعرفُ طريقَها

لأنك متَّ وحييتَ وضحكتَ وبكيتَ؟

لقد قاتلتُ قليلا، ثمّ نسيت.

ينفي الشاعر نفسه ذاتيًّا من أجل الفوز بنهر الخصب وعشبة الخلود (أو يُطرد من جنة منفاه أحيانًا) حيث كان يتمناها. لكنه فجأة يكتشف أنه تحول إلى جَوّاب للآفاق، يسعى في طريق لا يعرفها، ولا يكتشف فيها ماء ولا بيتًا ولا دفئًا ولا حنينًا ولا تأريخًا، وهذا هو منفى للفَناء وليس قطب الحياة.

المدينة هي طفولة الشاعر، لكن المأساة تتشكل في طفولة متأخرة عندما تكون المدينة خاوية والوعي يقدح توهجًا. وعندما ينفض الشاعر روحه من ندى الإغفاءة محاولاً أن يعايش براءة طفولته من جديد في مدينة توصد أبوابها أمام الغرباء، فيكتشف عمق الهوة التي ينحدر فيها لأنه يبحث عن طفولةٍ ضائعةٍ في مدن المنفى. . مدن الصفيح. . هل سيجدها؟

ومثل هذه المدينة تتحول إلى موت يسميه الشاعر "منحدر المصائب المسدود" أو هو الشَّرَك الذي يسعى إليه الإنسان.

وبما أن سركون بولص شاعر رؤيوي، فمن الطبيعي أن يبحث عن حياته ورؤاه البصرية الشعرية؛ لأنه متيقن بأن هذه الرؤى هي نوع من إعادة ديناميكية ومعنى الحياة، وهي تحدٍّ للموت ولذات الشاعر أيضًا. إنه دائمًا مشدود بين وتر المنفى وليله الأبكم، والعودة إلى الحياة الماضية التي عاشها ممزوجة بطفولةٍ ضائعةٍ قرب الماء ممتلئًا بالحنين والأنين والحياة والموت، وبين الحياة الأخرى التي يحن لها الشاعر ويشك في العودة لها أسئلة متكررة، ولكن ما يقلقه هو السؤال الذي يطرحه على نفسه: ما جدوى العودة؟

وعلى الرغم من أنه سؤال مرعب، إلا إن الشاعر يقف أمام صِنْوِه. . أمام ذاته الأخرى. . يمنحها شيئًا من الأمل على الرغم من مبدأ شكه، فيبتعد عن هذه الذات بأحلام تتراءى فيها تلك المدينة النائية التي رآها ببصيرة طفولته.

المدينة زمن، لكنه زمن تاريخي وشعري خاص، فلو أمعنّا النظر في قصيدتيْن هما "حدود" و"أمثولة الماضي"، لاكتشفنا عدة دلالات توحي بالموت، فالمدينة تتحول إلى موت. . والزمن موت، الفراغ موت، الذاكرة موت، الماضي موت، منفى الروح، ساعة غروب الشمس. . والسفر يبدو موتًا أحيانًا فلم يَعُدْ لا المستقبل ولا تلك القُبلة الذئبية الأسنان هي الغاية، إنما الهدف هو الماضي تمامًا. . الماضي الذي يُهدَر بين الطرقات، وعلى أسفلت الصدفة الغبية كما يفعل تجار النفط.

والشاعر دائمًا يضع حدودًا للزمان في أرض خربة، على الرغم من أنه زمن صحراوي فيه غرابة خاصة؛ مما يجعل المشهد متوترًا ومملوءًا بحركة زمانية، وكذلك بحركة مكانية، تشكّلان فردوسًا على الرغم من جريان الماء في قرية ترقص الشمس على نوافذها، إلا إنه فردوس للخراب. . فكثبان الرمال تتيح للسادن أن يهرّب الزمان خلف الحدود، وهنالك تتكاثف الكثبان الرملية لتتطاير في عاصفة متوحشة، فتشكّل عُقابًا فوق رأس الشاعر. فقدره وزمانه دائمًا في السراب النائي، وفي هذا العالم أو الصحراء المهجورة، وأمام أوتاد الخيمة الخالية من كل حياة، يتشكل عدم وفراغ، فتتراءى أمام الشاعر سحلية وسط علب مثقوبة تختزن الصدأ كعظام مهرّب الصحراء. ووسط ضجيج الأشياء هذه، يهذي الإنسان بعقابه الشرس في آن واحد، فيتحولان إلى هذيان زماني. إنه هذيان الأشياء، هسيس الموت، أو لغة الخراب. إن كل هذا هو صياغة لأرض الخراب التي تكون فيها الساعة عارية، يذوب زمنها ليسيل خارجها كذوبان الجسد في مصهر معسكرات الموت.

من هذا المنطلق، يلح الماضي على سركون بولص كثيرًا. ماضٍ مرتبط ببداية الأشياء؛ لأنه في سنوات النضج يعي جيدًا أن الموت قزم يغزل بمغزل

فضي يجلس منتظرًا دائمًا، لهذا فإن استعادة طفولة الشاعر أمام هذا القزم المتمرد والباطش هي حالة من استعادة القدرة على التحدي وعلى الخروج من منطق اللاعدالة الكونية، وأيضًا دلالته الأخرى التي لها علاقة باستنكار لحظات الإبداع الأولى التي كان الشاعر يخلق فيها ذاته من جديد ويجتاز بوابة البرزخ أو بوابة العالم السفلي. فاستذكار الماضي هو القدرة على إعادة خلْق أو تجديد الأشياء ثانيةً. إنه نوع من الخروج عند الحالة الكونية السرمدية كمن يقف أمام لوحة بيضاء، فإما أن يرسمها بالبوح حتى النهاية، أو يقف أمامها مذهولاً صامتًا مندهشًا وهو يضع فوهة المسدس بطلقته الأخيرة على صدغه.

إن الموروث التاريخي، وإبداع الحضارات القديمة كالسومرية والبابلية والآشورية، هو أحد اهتمامات سركون بولص. فإذا كان كل هذا يعتبر من أساطير الماضي، فإنه الواقع بعينه بالنسبة إلى سركون الذي عاش أسطورته هو بالذات. لكن هذا الواقع لا ينفصل مطلقًا عن الطقوس، بل إن شعره هو طقوس لواقع يبدعه هو بالذات. وكما وضعت الآلهة قواميسها الزمنية، وجعلت من الكلمة وسيلة للخَلْق، كذلك جعل سركون من التاريخ والماضي والحاضر والمستقبل والواقع والحياة والميتافيزيقيا والرؤى البصرية والأزمنة المتداخلة، مفردات للخلق الشعري الذي يصل حد خلق وإبداع الأزمنة الأولى. وبفعل قسوة الموت وثقل الماضي، يحاول الشاعر أن يبحث عن المستحيل، أو عن السر المخبوء في أعماق المحيطات الظلامية، أو في أعماق الأكوان السفلى. على الرغم من أنه قد يبدو كمن يبحث عن الخاتم الذي ابتلعته سمكةٌ ما عندما جلس الشاعر في يوم غروب على شاطئ البحر ليستعيد ذاكرته وطفولته. ولهذا يتخذ قراره مع نفسه:

كمنْ يبحثُ عن الخاتَمِ في بطْنِ سَمكةٍ

لا شيء سيثنيهِ عن نَيْل مَرامِه، لا أحدَ سيثْنيهِ

وانسيابية وليونة وانزلاق السمكة وهي تحمل الخاتم ـ التعويذة ـ قادرة على الهرب والعيش في أعماق المحيطات، وهذا كله هو حلم الشاعر المستعاد، حلم

محيطات مظلمة، أو حلم يقظة. فأحلام الشاعر اللازوردية لحظات شعرية مقدسة، وحتى إن ضاع خاتم الأسرار في بطن السمكة - الحلم - أعماق المحيط - في عالم الموت السفلي، فليس هنالك من أحدٍ ما سيثنيه عن الوصول إلى هدفه - مرامه - لحظات إبداعه الشعري. . حتى وإن كانت في هذا البعيد النائي؛ لأ ن الإرادة الشعرية هنا هي خلْق أسرار القصيدة الرؤيوية/ البصرية. إنها «ألذ مصفاة من الظل في الضحى».

إن قلق الشاعر عمومًا، وسركون بالذات، من مفردات وجودية مثل الماضي، الزمان، الموت، المجهول، السر، مسك اللحظة الشعرية، هي شَرَك يغري الشاعر دائمًا بالسقوط فيه. ولكن الشاعر هو القادر على مسك الخيط الذي يربط الكلمات التي هي أساسًا خرزات لازوردية في القصيدة، ما دام الشاعر قادرًا على ربط المجهول بوعي وإرادة شعرية. . لأن «المجهول لن يُستضاف».

نعم، لن يستضاف ما دام الشاعر هو القادر على كشف هذا المجهول؛ لأنه يمتلك أدواته السرية، وهي الكلمات التي يحولها إلى مفتاح الخلْق. ومن خلال كلمة الخلق، هو قادر على تغيير مصير الأشياء والأكوان والوجود شعريًّا.

إذن فشاعر مثل سركون لا يعرف المجهول إلا كرؤيا شعرية؛ لأنه يمتلك بصيرته التي تكشف السر الشعري. ولكن كل هذا يتطلب قرابين وخسارات مصيرية. والشاعر الرؤيوي/ البصري قد خسر ملذات الحياة، لكن ملذات تذوّق الشعر والإبداع أكبر بكثير، وهذه قدرة الشاعر على حمل صليبه وصليب أقرانه من البشر. إنه الملاك والشيطان في آن واحد.

بعد لَأيٍ. . أمثولة أبي تمــام

حقًّا إننا سنكتشف قدرة سركون الشعرية في هذه القصيدة. وعلى الرغم من استخدام اللغة القاموسية في بعض الأحيان، لكنه قادر على وضعها في سياقها المعاصر. . ففيها تشع هالة المصباح؛ لأنها هي الدلالة والإشارة إلى توهجه حتى وإن وُضع في زجاجة. . فمصباح الشاعر هو كوكب دُرِّيّ لا بد أن

يضيء حتى وسط النهار، فتتوهج الشمس، وتصبح الكائنات والأشياء أكثر وضوحًا وديناميكية.

فالقصيدة بدون مصباح الشاعر ودلالاته المتوهجة، مشدودة من عنقها ومغيَّبة التواجد والتأثير. فبهذا التوهج فقط تعْبر كلمات القصيدة ثرثرة زحام الجهلة مرهفة حد الجنون، فينحني لها عابرو السبيل. وعندما تمر أمام السلطان تجبره على الانحناء أيضًا وبطريقة كأنه تلقى طعنة خنجر. . لأنها موسيقى غاية في الجمال، لدرجة أنها تُغري حتى الأشجار بالانحناء لها. . فمثل هذه القصيدة التنبؤية تحوّل الأوثان إلى كائنات متنبئة. وهذا يؤهل الشاعر أن يشيح عن مرأى الوليمة الدنسة، أي الشَّرَك أو المصيدة؛ لأنه يعرف أنها وليمة الخيانة.

فإذا كان الآخرون ينحنون لسلطان الوليمة ويحلمون بها، فإن سلطان الشاعر هي أحلامه وجنون ليله وبصريات شعره. وهو صياد القصيدة التي تُحفر في الذاكرة. . فمن سراج القصيدة يثب الأوار، وهذه تشكل ضرورة الشعر الجديد ورؤاه الشعرية، ففيها لا يُدفن الجنين في بئر أبيه. إنها القصيدة التي لا تستسيغ كلماتها طعم الرؤى المزيفة الذليلة. وعرش السلطان الخشبي لابد أن يغرق؛ لأنه لا يخلّف إلا دوامة الرماد الضئيلة. إنه تلصص الواقع المزيف المملوء باللصوص المزيفين الجهلة على حلم الشاعر، إنه:

ظلماتٌ، حراسُها

على كلّ مدخلٍ تنّينٌ حيٌّ يُرزَقُ

وهو من ورَقِ المُقوَّى.

وعلى الرغم من أن الشاعر يعيش وسط القطيع دائمًا، إلا إنه يحصن ذاته وقصيدته بهذه الرؤى والأحلام. ومن خلالها أيضًا يصارع الصياد المارد والداهية، صاحب الشّراك التي ينصبها بكل حرفيّة وقدرة، وبدون حتى نأمة أو إشارة أو إعلان مسبق. وعلى الرغم من هذا، فإن علاماته في كل مكان تؤشر

وتبرق. إنه أعمى ولا يفرق بين العدو والصديق، إنه الموت يأتي في الوقت اللامتوقَّع، يجردنا من كل شيء. . وفي ذات الوقت، يكون رهن إشارتنا إذا رغبنا به. . لكنه القادر على أن يُضعف فينا كل مقاومة:

وكلُّ بيتٍ رسولٌ آتٍ

من بَعيدٍ، يَعرفُ الطريقَ إلينا

ولا نَجهلُ الطريقَ إليه.

إنه الموت أيها الشاعر يا صاحب الرؤى، يأتي ويطرق أبوابنا ثلاثًا في غفلة منا، وسيدخل دون أن نفتح له، وبعدها ـ وبكل سذاجة وهلع ـ نصرخ فيه: أيها السيد، لماذا طرقتَ بابي ثلاثًا؟. . ألا يكون الموت هنا هو الواقع المزيف أيضًا؟

«أمام هذا الكلب الأجرب، المعروف بشراسته، تقفُ الروح على غُصنها المعتاد بوجَل عصفورٍ يلبثُ متوجِّسًا من محيطه، دائمًا على أُهْبةٍ، قطة تتربّصُ في الأسفل منشورةَ المخالب، عقابٌ غاضبٌ لربّما، مطويًا كالحربة الحجريّة، ينقضُّ على رأسه، من الأعلى؟ طريقةٌ فعّالةٌ جدًّا في هدر الزمن وإفراغ اللحظة من حريرها الثمين. بابٌ مضاء تفتحه في آخر الزقاق، أو أنّ كلبك الآتي من أعماق الزمن يلعق يديْك في شتاءٍ من شتاءات الطفولة، وتُمَسِّدُ أضلاعَهُ الناتئة كالأصابع في قُفّازِ بليلٍ، كما الآن. . . » (من قصيدة "إلى الحالمين في ليلة ماطرة" ـ ديوان الحياة قرب الأكروبول).

تشكّل الأحلام دائمًا وجودًا مصيريًّا للشاعر، وبالذات شاعر مثل سركون؛ لأنه لا يضع ذاته في مفترق طرق بين الواقع والأحلام، وإنما هو غارق في الحلم بعناد ونكاية بالواقع الذي يعتبره «تلك الجهة المكرسة للخسة اليومية وامتيازات الدناءة، ريح صغيرة حتى تهرب كالبخار، ومثله تُمحى في الفضاء أو تكاد»، فالشاعر محصَّن حتى وإنْ هبت عليه مثل ريح الواقع الحقود هذه.

وسرعان ما يُمحى هذا الواقع المزيف، أو هذا الكلب الأجرب المعروف بشراسته كما يصفه سركون ذاته. وحتى يحصن الشاعر روحه من هذا الواقع، فإن ذات الشاعر ورؤاه الشعرية تتشكل في عدة حالات:

- إما تكون قلقة متوحشة محبَطة دائمًا، وعلى أُهْبة الطيران إلى السماوات النائية التي تومض فيها نجوم ذهبية، تكشف عن الرؤى. .

أو

- تكون كقطة متربصة منشورة المخالب للدفاع عن خصوصيتها، فالشاعر دائما يمتلك تفرّده. .

أو

- تكون، في حالة ثالثة، كعُقاب غاضب مطويًّا على ذاته، من الممكن أن ينقضّ على رأس الشاعر كالحربة الحجرية.

إنها حالة من حالات تأنيب الشاعر لذاته، أو هو الشعور بحالة من الألم لأنه أسهم في أن يسمح للواقع المزيف أن يدفعه إلى هدر الزمن وإفراغ اللحظة الشعرية أو الزمن الشعري الذي هو كالحرير الثمين. زمن إبداعي كأنه باب مضاء في آخر الزقاق المظلم الذي يؤدي إما إلى المجهول أو إلى الرؤيا أو إلى جنون الوَجْد. هناك، وفي أعماق هذا الزمن في شتاء من شتاءات الطفولة، سيأتي كلب الزمان مسرعًا ليلعق يديه، فيباركه الشاعر بأن «يُمَسِّدَ أضلاعَهُ الناتئة كالأصابع في قُفَّازٍ بليل». ولا يمكن أن يكون هنالك أي معنى لوجوده إذا لم يباركه الشاعر تأويليًّا.

في هذا الحلم، في ليلة الشاعر الماطرة، تبدو صورة الحب كشُرُفات مفتوحة يملؤها هواء الحانة المسمارية الرتيبة الآتي من أعماق تلك الطقوس التي يندهش لها سركون دائمًا. إنها شرفات الحب التي تموّن ذات الشاعر وروحه وتغذيها. إن ليل الحالمين طويل، وروحهم تعيش في الظلام مهجورة. ولكن روح الشاعر لا تحب إلا الحالمين وأصحاب الرؤى وذلك الليل الغارق في

نجومه المتلألئة وملائكته الممسوسين. وعادةً ما يخبئ سركون أسراره ورؤاه في كل فجر قبل أن ينهي رحلته الليلية التي تطرق فيها قدماه أزقة مدن سكنها؛ مثل برلين الكئيبة، أو سان فرانسيسكو المبهجة، في يوم ماطر؛ من أجل اقتناص القصيدة. . فهناك يتشرد هو مع قصيدة الوجود أو تعويذته، ومن ثم يخبئها، وسنظل قساةً إزاءه وقاصرين أمام حلمه إذا لم نجدها ونفكك ألغازها.

مدن سركون بولص النائية

على الرغم من أن سركون بولص شاعر عراقي منفيّ بالزمن، إلا إنه كوسموبولوتي الرؤى؛ فالأمكنة والمدن بالنسبة إليه علامات مكانية وزمانية تصلح موضوعًا للكتابة؛ لأنها تدعوه إلى التشرد والنفي الوجودي الإبداعي/ الشعري. وهو لا يترك المدينة لحالها، فهي تعنيه شعريًّا، فيستخدم جميع الأمكنة موضوعًا لقصيدته. .

ففي قصيدة "الليل في نيويورك" في ديوان "الأول والثاني"، يهبط الشاعر محمولاً على جناح الملاك الأعشى الذي قادته الريح بعد أن عبرَ البحار والمحيطات في يومٍ ماطر كئيب ليجد نفسه في مدينة غريبة، فهل هي مدينة "أين؟" التي يبحث عنها؟. . نعم، إنه يجد نفسه هناك بعد أن نفته الملائكة إلى ليل مدينة صفيحية نائية. وفي ذات مساء، كان يجلس ببار كئيب يحاصره بهلول بقناع من الورق، فيبدو له وكأنه يشبه رفيق الحياة (الموت). إذن، ها هو الشاعر محاصرًا وتحت مراقبة البهلول النَّزِق الذي يتمشى على الرصيف أمام البار بلا مبالاة جيئةً وذهابًا في شتاء المدينة النائية.

ومن أجل تفكيك هذه القصيدة، يجب مسك لحظة الاندهاش فيها، التي تتكون من:

- الضياء الساري.
- عشتار والكوكايين.
- عالم الجحيم السفلي.

ومن أجل هذا، فلنأخذ القصيدة في غفلة وهي في بُكُورتها ونقائها وتجلّيتها الأولى كمن يقبض على الندى في الفجر. إنها لحظة الكشف عن الجوهر الشعري في لحظة انفلات الوعي، وتجسيد الذاكرة المطلقة التي تختزن الماضي في التلافيف السرية، لتعيده في لحظة التوهج التي تمتزج فيها الأزمنة الثلاثة: الماضي - الحاضر - المستقبل. في هذه القصيدة، يكشف لنا الشاعر عالمنا العلوي والسفلي. إنه عالم واحد، لكن الأعلى يقتات على الآخر السفلي، فلا تتوضح الهوة الكبيرة إلا إذا تذكرنا أنها بمستوى الفرق بين الحياة والموت.

إنه عالم المدينة التي كانت في ذاكرة الشاعر إبان ولادة القصيدة يوم كان لاهيًا وبعيدًا عن حقيقتها، لكنه الآن حريص على أن يتلمسَ جدرانها الصفيحية الصلدة وأبوابها التي لم تُفتح له لأنها بوابات للفردوس المزيف، وبالتأكيد فإن الشعر اء الرائيين/ البصريين بمنأى عن هذا. . فهي مدينة فقدت رائحتها، على الرغم من أن الشاعر يعيش فيها.

إلا إنه يرفض امتلاكها أو أن تمتلكه، لكنه قادر على كتابتها لدرجة يقوم بتحديد مصيرها. . فهي بالنسبة له مدينة سدوم. . مدينة البؤس البشري الذي يعيشه وحيدًا. قد تبدو أرضًا للبشر الأحياء، إلا إنها أرضٌ خراب وأرضٌ للموتى في ذات الوقت، رسا زورقه الشراعي ذات ليل على سواحلها، وليس هنالك من عودة إلى موانئ أخرى. . موانئ الماضي. . ولهذا فإنه عند مينائها اكتشف الشاعر نبضها الحقيقي، ليس ظاهريًا فقط، وإنما من متاهات غابتها الصفيحية، من داخل أعماقها وعوالمها السفلية التي يحاول دائمًا الكشف عنها. وهنا فإنه يرى المدينة من جانبيْن: السطح والأعماق - الخارج والداخل. . ويرى تناوبهما في الكثير من الأحيان، أي إن الخارج يصبح جحيمًا كالداخل، وبالعكس: الداخل هو الجحيم الحقيقي. وبالتأكيد فإن سركون لا يفهم هذا العالم بوعي أيديولوجي ضيق، وإنما يفهمه كعالم له علاقة ببؤس الحضارة الكونية وإنسانها المعاصر وطبيعة الاستغلال اللاإنساني في عصرنا.

إنها المدينة التي يحكمها الرأسمال. الموت والخراب على سطحها، وتحت أعماقها تغلي قدور الساحرات، وجوه العدم والدمار. ساحرات المال يشبهن اللواتي خَدعن ماكبث وهو بقوة انتصاره من أجل أن يقذفن به إلى عالم الدم والجريمة التي قَتلت النوم في عينيه وحرمته الحياة الآمنة، وهلوساته جرَّته إلى جرائم جديدة. . قطرة الدم أشرت على قطرة أخرى. . وأخرى أشرت على غيرها حتى النبض الأخير، وعندما حاول الهرب في النهاية وهو يبحث لاهثًا عن حصان الإنقاذ، فإن خيط الدم ظل وراءه ليؤشر على مصيره. . وكأنه أشر على مصير الشاعر في هذه المدينة، بل مصير البشرية جمعاء؛ لأن في هذا العالم السفلي الغريب، كان كل شيء يؤشر على النهاية واقتراب القيامة. إنها المدينة/ الجحيم. . مدينة التنين الذي قتل النوم في عيون ساكنيها. وبلغةٍ شعريةٍ شفافة، يبدأ سركون ليله في نيويورك:

تحتَ الضياء الساري من الباب

من باب المطعم إلى الرصيف.

إلى الرصيف المقفر إلّا من الظلال حيث يسفّرُ

أطيافه الشتـــــــــاء. .

تحتَ الضياء الذي يسقط في الخارج على شكل تابوت

تحت ذلك الضياء

أرى البهلولَ الملتحي

يسير جيئةً وذهابًا على صفحة الجليد

خائضًا في ذَوْبه العَكِر، لابسًا دفّتيـن

من الوَرق المقوَّى، كالـدروع

وجهًا إلى قفا، تُعلنان

نـهايةَ العالم الوشيكـــة

كما تنبأت بها كُتُبُ التوراة

ودعوةً إلى الخطاة للتوبة حالاً

أراه كلما مرّ بالباب

في معطفه العسكريّ البالي

على الرصيف المقفر إلّا من الظلال

حيث يسفرُ أطيافُهُ الشتــاء

تحت الضياء الساري من باب المطعم إلى الرصيف، تحت ذلك الضيـــــاء.

وعلى زجاج البـــاب أرى

كيف تسيخُ قطـراتُ المطـر.

وبخُطًى متفرّدة، نستطيع أن ندخل مع الشاعر إلى عالم الليل الذي يهدد وكأنه لوحة مرسومة عن عالم غريب كعالم الفنان سلفادور دالي الذي يفتح بصائرنا أمام سريالية العنف، أو هو عالم قريب إلى عوالم الفنان إلغريكو الذي يتجاذب فيه الظل والرمادي والشاحب والظلام الدامس. . وكل هذا ينخر في الكائنات والمعمار.

فهنالك يتسرب ذلك الشعاع من باب المطعم إلى الرصيف المقفر بظلاله وأطيافه في شتاء الروح. . هذا الضياء الشعري يتحول إلى باب بلحظة زمنية تشبه تحولات كائنات دالي وأشيائه. يتحول الكائن كما يتحول الموت من صورة إلى أخرى، فنحن لا نمتلك صورة عنه لأننا لا نراه على الرغم من وجوده المكثف بيننا، فيتم نوع من تشويه الملامح، فهو قد يمتلك قناعيْن أو وجهيْن، وهو ليس كما البشر؛ إذ من الممكن أن يكون وجهه قفا، وقفاه وجهًا، وقد ينبثق من الفراغ أو من الضياء المنعكس على الرصيف ليشكل كائنًا هو سيد الأشياء اسمه الموت الذي يتلصص علينا ويراقبنا دائمًا في الضياء أو الظلام، والأخير

هو النور الذي يفتقده الإنسان، سواءً كان أعمى حقيقةً أم يمتلك عينيْن لكنه بلا بصيرة، أو على الأقل يفتقر إلى الرؤيا. لكنه هنا هو ضياء الموت. إنه طاعون القيامة والجحيم وتلك الأكوان النائية، يمتلك القدرة على التحول دائمًا، وها هو يتحول الآن إلى بهلول مُلْتَحٍ ساخر ومضحك لدرجة كبيرة:

خائضًا في ذَوْبه العَكِر، لابسًا دفَّتَيْنِ

من الوَرق المقوَّى، كالدروع

وجهًا إلى قفا، تُعلنان

نهايةَ العالم الوشيكـــة

وعلى الرغم من أن بهلول الموت هذا، المضحك والساخر الذي يشبه دون كيخوته بدرعه الذي حارب فيه طواحين الرياح، إلا إنه وسط مملكته، مملكة الظلال:

يسير جيئةً وذهابًا على صفحة الجليد.

ويبدو كأنه كبير آلهة الموت بحُلته العسكرية ونجومه المزيفة يلقي بأوامره ويقرر المصائر، وفي لحظة وشيكة سيعلن نهاية العالم. إنه يخطف مِرارًا، ويأتي بلا انتظار، يقلق حتى الموتى ويوقظهم من رقادهم ليأكلوا البشر الأحياء في هذه المدينة ويستولوا عليها. وتأكيدًا على كل هذا، يستخدم سركون هنا التكرار بشكل دائم، تكرارًا يوحي بتكرار إيقاع خطوات الموت وهو يقترب، يُعبّر عنه شعريًا بالمعنى والمفردات والجُمَل.

وها هو الشاعر شاهد على هذا الخراب الذي يتراءى من خلال زجاج بار تسيح قطرات المطر عليه «وكأنها الدم»، فتخلق عالمًا غريبًا تتشوه فيه الكائنات التي تخطف في ظلال الرصيف في الخارج، فيبدو هذا الخارج مملوءًا بتلك الصور الضبابية التي توحي لنا بالفراغ الداخلي للكائنات الشبحية. ولكن هذا النوع من الفراغ والشحوب يشمل كائنات عالم البار الداخلي أيضًا، وكذلك

العالم الخارجي، لدرجة أن يحيلنا هذا الجو إلى بعض أجواء قصيدة الأرض الخراب لإليوت.

ومن جانب آخر، يعي سركون بولص أن المدينة كتابةٌ فيها الكثير من الخيال والميتافيزيقيا. وكل مدينة من أجل أن تُقرأ قراءة بصرية، تحتاج إلى شاعر يفككها ويعيد صياغتها بصريًّا؛ أي يكشف سرها. ولكن عندما تفقد المدينة أسرارها وخصوصيتها، وتصبح كأي مدينة مشوهة أخرى، تتحول إلى مكان سياحي/ جغرافي، فتفقد ميتافيزيقيا الخيال، إذ إن المدينة الحقيقية - وعلى الرغم من أنها في اللامكان تصبح هي الوطن كما هي البلاد الأولى التي في الذاكرة - ليس لها مكان محدد.

ومن أجل أن تعرف المدينةَ الغريبةَ، عليك أن تقرأ شوارعها الخلفية. . هنا يكمن سرها وليالي الوحشة فيها كما في مقاهيها الليلية، مقاهي الضياع المسكونة بالصمت المريب. عندها ستكون أنت سيدها على الرغم من أنها قد تهدم الكثير من روحك. . فمن السهل أن تكشف ألوانها وظلالها وأنوارها المزيفة التي لا بد أن تزيف باكورة السر الذي يبحث عنه الشاعر دائمًا. عندها ستكتشف بأن كلابها لا تكذب.

وفي المدينة الغريبة، لا بد للأماكن أن تتشابك وتتماهى؛ فالملهى/ المَرْقَص قد يكون ماخورًا ينادي على البشر/ الظلال ليبدءوا رحلة إلى العالم الأسفل. . وهناك في ظلامه، يكتشف الإنسان أنه بطل مزيف، وتكتشف المرأة أو المومس أنها قطة تموء إغواءً مزيفًا. . إنها تخدر شوكة القلب، لكن محض تخدير. ووجه السر مهتوك ومغتصَب إلى حد كبير، لكن تاجر السياسة في هذه المدينة السفلى، يُمحى وجهه لتبقى ربطة عنقه معلقة في الهواء. وعلى الرغم من هذه الصورة السريالية المركبة، يبقى سؤالنا مُلِحًّا: هل هذا هو سر المدينة الغريبة المزيفة النائية؟ أم أنه صورتها السريالية ممزوجة برؤى شعرية متفردة؟ أم أن سياسة آخر الليل فيها هي السر والمصير:

إذا رأيتَ رجلاً

يركض هاربًا في الطريقِ

ورأيتَ طيفَ آخَرَ يطارده، دَعِ الأول يمر بسلام

وحاول أن تُعَرْقِلَ الثاني. . .

أم سيكون الشاعر وقرينه هو الشاهد والفيصل فيها:

ما تبنيه اليوم، قد ترقص في خرائبه غدًا

إذا، كنت تبحث عن شاهدِ

تَطَلَّعْ إلى المرآة.

وفي مدينة سركون، يلاحق العنف الإنسان دائمًا، ويطارده كما يطارد الثاني الأول، وعلى الشاعر مهمة كشف سرها؛ فالمدينة التي لا تحمي ساكنيها هي مدينة خَرِبَة، وكذلك فإن «المدينة التي ليست لها كلاب حراسة يحكمها ابن آوى». وعلى الرغم من أن مدن منفى سركون لها تاريخها وماضيها، إلا إنه لا يعيشها، وإنما يفضل العيش في مدينته الشعرية التي شكَّلها في خياله وقصائده، وهي المدينة التي يبحث عنها دائمًا. إنها "مدينة أين". . وهذا سر علاقته بالمدينة والماضي أيضًا؛ فهما يعنيان بالنسبة له «ذلك القارب المليء بالظلال»:

نهرٌ تعْبره صباحًا ومساءً

تبدأ في المنبع لكنّكَ تنسى

أين تصب حياتُك أحيانًا.

عشتـار في مدينـة الكوكاييـن

أما هي، ففي زاويةٍ

من زوايا المطعم شبه الخالي، وحدَها. .

وحدَها تحت صورة القارب الشراعي

في تقويم الجدار (إعلانٌ سياحيٌّ عن الشمس

المشرقة في جُزر اليونان)، تُديرُ ملعقةً برسغٍ نحيل

تدير في الكوب ملعقةً برسغ شديد النُّحول

تديرُ ملعقةً في الكوب. .

عيناها المشرقتان

بفعل الحبّ أو الكوكايين

بعد إيماءاتٍ خفيةٍ لها شكلُ الكلام

تسير بلا وعي، كومض دخانٍ، من بين أهدابها

ما نحةٌ لي

جولةٌ خاطفةٌ

في أعماقها المُشَرَّبة بالانخطاف. .

عيناها تُنبئان بالشرق البعيد، سيماؤُها تقول

إنها من هناك. .

عيناها

سيناءان

ما زالت فيهما قافلةٌ

تبحث عن طريق إلى بئر الحيرة

وسُمرتها قد تكون لاتينية

لكن في ملامحها بيتُ أبيك النائي.

بَحَثَ سركون في منفاه عن مدن الشعر النائية. وكشاعر، كان دائمًا وحيدًا لدرجة أنه يجسد طائر الباطروس الذي يزامن سفن البحارة وسط المحيطات، فإحساسه بالوحدة يمنحه فرادة ورؤية خاصة للصورة الشعرية دائمًا.

وفي هذه القصيدة، وهو في وحدته التي تبدو أبدية في زاويةٍ ما من بارِ ما، في مكانٍ ما خال. . فراغ، شحوب، سأم، وزمن مُضْجِر في جو كأنه ليل جحيمي بظلامه الكثيف. . إنه ذات الجو الذي ومض في ذاكرة فنان مثل "فان كوخ"، فصوّره في عدة لوحات عن المقاهي الليلية التي أغرم بها، وأراد من خلالها أن يرسم الوحدة والفراغ الذي يشعر به الغرباء عندما يصلون متأخرين إلى كتلة غريبة من الظلام تسمى مدينة. وبما أن سركون كان يحلم بمنافٍ شاعرية، فإنه يكمل الصورة وكأنها أحد أحلامه الشرقية التائهة في حضارات قديمة تتجلى بها عشتار أو إيزيس أو أرتميس.

وعشتار الكوكايين هي وحدها تحت صورة القارب الشراعي في تقويم على الجدار، تدير ملعقة برسغ نحيل في بار شبه مظلم. ومن المؤكد، فإن وحدة الإنسان ووحشته هنا مقرونة بالأحلام، وبذلك الشراع الذي يحلم هو ذاته بالبحر، إنه قارب سيحمل الشاعر في يومٍ ما إلى جزر نائية مشرقة، مشمسة، وهو حلم أبدي للشاعر/الإنسان عمومًا.

ولابد للبحر والشمس أن يضيئا مائدة أحلامه في إحدى بارات المدينة/ التنين، من أجل بصيص من شعاع ضروري للرؤيا حتى نشعر بأمل وسط الظلام. وفي ذات الزاوية المظلمة، تجلس هي. . التي توحي لنا كعشتار السمراء أو إيزيس أو تلك الحورية التي غنت على ضفاف الهدسن الأسطورية الموبوءة. . وخوفًا من الامتلاك الأبدي، أو التشيؤ، أو الموت، كان الشاعر هو يوليسيس المقيد، لا يسمع الغناء لأنه مغلق الأذنين.

إنها عشتار مشرقة العينين بفعل المضاجعة وارتوائها من الحب مع جميع الآلهة المتوحدين الذين مروا في هذا البار وهم في ترحالهم الأبدي، أولئك الذين تختارهم لشباكها لترضي خيلاءها. أليست هي سيدة الحب والمراثي؟. . ولكن

الشاعر الذي كان يحلم بتلك الحضارات البعيدة التي خلقت تطورها الذي بطريقة تختلف عنا، هو الآن ينزع القدسية عن عشتار من ألوهيتها ليجعلها مدمنة كوكايين معاصرة في مدن من دون آلهة ولا نواميس تحكم العالم السفلي أو المدن الكونية، فكم مرة اغتُصبت عشتار في مثل هذه المدن!. . وكما سيقت عشتار إلى الموت عارية في العالم الأسفل، كذلك الشاعر الذي يتمعن بعيني عشتار الكوكايين في بار مدينة التنين بظلمته السفلية، فتشكل العيون الأربع وبصيرة الشاعر مرشدًا لهما، وتكون هي الوسيلة الإشعاعية التي تلف عالمه وعالمها بلغة صامتة.

وهي لم تعد سيدة الشبق والجنس والحرب والحب كما في حضارة بابل، بل هي الآن تجلس بلا مبالاة بعد أن أخذت جرعات الكوكايين فأصابها التوهان، لتتخلى عن العالم كله ما عدا شاعرنا المنزوي في هذا الكهف الغريب.

وحتى يستطيع الشاعر الدخول إلى أعماقها الدفينة، يستخدم بصيرته الشعرية. إنها لغة العيون التي هي لغة الشعر والكلام الصامت، فيكتشف مشاعرها ودواخلها من بين أهدابها كنبض دخان يحلق في الهواء، مكثفًا مانحًا البوح عن ماضيها ومصيرها ووحدتها وتوهانها للغور في أعماقها المشربة بالانخطاف. وكمنفيّ في ليل المدن الصفيحية، يحن هو إلى مدن الشرق التي طرق أبوابها إبان طفولتها، ومشى في صحاريها هاربًا. وببصيرته الشعرية يحدس أنها من تلك المدن التي أصبحت نائية وضبابية في الذاكرة. . فعيناها تذكّره بقافلة عبرت الصحراء وتاهت تبحث عن طريق:

عيناها

سيناءان

مازالت فيهما قافلةٌ

تبحث عن طريق إلى بئر الحيرة

وفجأةً يكتشف الشاعر بيت أبيه النائي في ملامحها. وفي تلك الزاوية من كون غريب، ما زالت هي بجلستها الأبدية تدير قهوتها «برسغ شديد النحول» وهمسها الداخلي يشكل لغة لها صداها في أعماق الشاعر. وجلوس المرأة في هذه الزاوية وشحوبها يوحي لنا بنساء لوحات بيكاسو الزرقاء.

لنقرأ هذا التكرار الذي يتعمده سركون كثيرًا، والذي لا يبدو مملاً، إضافةً إلى التكرار في المقطع السابق:

تُديرُ ملعقةً برسغ نحيل

تدير في الكوب ملعقةً برسغ شديد النحول

تديرُ ملعقةً في الكوب

إنها ذات المفردات مكررة في هذا المقطع بإضافة كلمة «شديد» فقط، والكلمات الأخرى هي ذاتها، لكن يتغير مكانها مما يغير من شدة وقوة التأثير الإيقاعي الشعري.

وتأثير القصيدة كما هو الحال في قصيدة النابغة الذبياني، التي يورد مقطعها سركون في قصيدته "كواكب الذبياني":

أيها الصباح الجميل، يا ابن الزنيمة

خِلتُ هذه الليلة لن تنقضي

خِلتها نسيَتْ كيف تنقضي الليالي وكدت أُسلم أمري

كدت أسلم أمري إلى الصباح الجميل يا ابن الزنيمة

وخلتُ هذه الليلة لن تنقضي أبدًا

وعلى الرغم من أن التكرار واضح هنا، إلا إنه ـ حسب سركون ـ لا يُعتبر تكرارًا مملاً، وإنما هو رؤيا شعرية إيحائية، يدفعنا إلى التفكير بفمنولوجيا الإيقاع الشعري وكأنه ذات التكرار في القصيدة السومرية والبابلية.

وفي بار الظلمات هذا، تُبادِل عشتار الكوكايين مع الزنجي الكئيب وهو يصغي إلى الأخبار. همس مبحوح. والشاعر الوحيد ما زال يشرب قهوته بمذاق الوحل، ويذكّره هذا بعالم الخارج، عالم الموت، عالم البهلول الملتحي بقناع ليس بشريًّا، يدور في عالم الجحيم السفلي. وكل هذا يشكّل ذاكرة للشاعر عن ذلك العالم الذي يدور فيه البهلول. . يدور جيئةً وذهابًا وهو ما زال يسْخر من كل ما يحيطه.

لكن هذا الخارج تموهُهُ ثنايا البخار المتسرب من فوهات السراديب والمجاري. إنها مدينة بُنيت فوق أخرى. بُنيت على استلاب أرواح ساكني القاع في هذه المدينة. عالم مجهول لا نعلم أغواره سوى من خلال ذلك البخار المتسرب، وتلك الظلال البشرية المهمومة التي تخرج من أفواه هذا العالم. هل هم بشر أولئك الذين يخرجون من أفران الحرق التي أقامتها ـ وما زالت تقيمها ـ تنانين وخراتيت السياسة، وسماسرة الفكر الأنذال في عالمنا المعاصر؟ . هل هم بشر أم ظلال؟

إن العالم السفلي الذي يفور تحت في القاع هو الذي يغذي هذه المدينة/ الفوق. . مدينة التنين. . إذ لا بد أن تقدم الضحايا بصور مختلفة. وهؤلاء الذين يسيّرون ماكِنَتَه التي تفرمهم، هم ضحايا المدينة التي تحولت إلى تنين وحشي، وفي ذات الوقت هم ضحايا أنفسهم؛ إذ هم يتحولون باستمرار في هذه الغابة الوحشية إلى ظلال وهياكل عظمية، وكائنات متكيفة مع بؤسها ومصيرها وتشيؤها، ولا يمكن أن تتنفس إلا في مثل هذا العالم السفلي. إنهم معذّبو جحيم دانتي ومستلَبو الإرادة المعاصرون، في أرض حط بها الشاعر دون رغبته كطائر متشرد لم يجد سوى هذا الجحيم مأوى له!

إنهم يعملون ليل نهار ولا ينامون؛ لأ المدينة/ التنين، التي تحولت إلى وحش رأسمالي كخُمْبَابَا المرعب في الأساطير القديمة، تريد لماكنتها أن تُلقَم بالضحايا حتى وإن هلك الجميع.

ولا بد من ترقيع وترميم جسدها وهي تطلب من ضحاياها ـ سكان العالم السفلي ـ أن يغطّوا عوراتها بثياب يحوكونها من جلودهم بأنفسهم ما دامت هذه المدينة عارية حد القبح. لنقرأ:

في الخارج، يا ربّي، بين ثنايا البُخار المتسرّب من

فوّهات السراديب والمجاري

أبراج شفافةٌ تعلو

كأنما من قدور ساحرات مدينةٍ

في الأسفل، تَغلي

في ثناها أوجهٌ شاحبة تمرّ، هياكلُ عظميّة

في معاطفَ من الجلد

تتسلّقُ سلالمَ للحريق

معلّقةً في جنب بناية، أو تأخذها المصاعدُ الأرضيّة إلى

محطّات القطار.

رُعاةُ الليل الباحثون

عن بعض الخراف، أم عمّالُ النوْبة الليليّة

ماضونَ إلى هنالك ليكدحوا

في ذلك العالم السفليّ الذي لا ينام؟

يعمد الشاعر هنا إلى التكثيف الإيقاعي البصري والأسلبة اللغوية ليضع أمامنا صورًا مختلفةً بإيقاع سريع، من أجل أن يصور علاقات الكائنات المتشيئة، سواء كان في العالم العلوي؛ عالم الفوق. أو السفلي؛ عالم الجحيم/ الخارج والداخل. ليخبرنا مدى الرعب الذي تخلقه هذه المدينة في هذيْن

العالميْن، فتصبح كائنات بلا ملامح واضحة، تدور في حلقة عالم سفلي، لا تظهر في عالم الفوق إلا من أجل خدمة التنين الرأسمالي، ثم تعود إلى جحورها في عالمها الغبشي والضبابي الغامض.

وعلى الرغم من إيقاع هذا المقطع الذي يوحي لنا بأن هذه الكائنات تحمل في داخلها قوة لتدمير عالمهم السفلي، إلا إنهم يرغبون أن يسود جحيمهم على عالم الفوق، فيتحول إلى لعنة على هذه المدينة.

فهم وصلوا حد الاختناق، ولا بد أن يتنفسوا هواءً نقيًّا، لكنهم أشباح وظلال مسلوبو الإرادة. . تذكّرنا مرة أخرى بأشباح ت. س. إليوت في الأرض الخراب، ونلمس أن هنالك قصدية في هذا التشابه من قِبَل الشاعر. .

فالجميع أطياف وقامات مسرعة نحو مصيرها، يقودهم بوليس التنين كالكواسج التي تقود السمك التائه نحو التهلكة. وكل هذا العالم تطويه دفتا الضباب اللتان تشبهان دفتي الكتاب.

فالشاعر يحوّل عالم المدينة/ التنين إلى عالم ضبابي، ليعود بنا إلى الكلمة كمنبع للإبداع والخلْق، لتُنْبِئَنا بأن مصير هذه المدينة لا بد أن يكون كمصير سدوم وعمورية، فيتجلى فجر جديد يتطهر ويتقدس بندى الصباح، وهذا هو هدف الشاعر الرؤيوي:

أطيافٌ وقاماتٌ مسرعةٌ

نحو غاياتها المصيريّة بين دوريّة بوليسٍ

تزحفُ مبطئةً كالكوسج تحت العمارات

أو سيارة إسعاف يسبقها العويلُ

. سَرعانَ ما يطويها الضبابُ

بين دفّتيه، كالكتاب.

وبهذا، فإن سركون بولص رأى جوهر المدينة/ المدينة أو منفى المنفى ضمن هذه الرؤيا البصرية الشعرية، العنيفة والحادة، التي ستجعلنا نبحث عن مدننا الكونية.

وأيضًا سنكتشف سركون الشاعر بقوة شعره عندما نقرأ رؤيويًا وتبصرًا قصيدة أخرى وهي تؤشر جانبًا من وجوه مدن سركون النائية، إذ إنه في ساعة التقمصات لا بد أن يهمس الحب في باريس، ولا بد أن يتبارك في ملكوت لوحات الفنان تولوز لوتريك؛ ففي مدينة المنفى الساحرة هذه يكتشف الشاعر أن للحب وجهًا آخر.

ساعة التقمصات

هل سيكون الشعر صافيًا ببصرياته عندما تكون باريس هي المدينة والمنفى للشاعر في الآن ذاته، والتي يجب أن يدخلها في ساعة التقمصات ويرى أن الطبيعة تحتفل ببهائها، على الرغم من غياب الحب في هذه المدينة، في هذه الساعة بالذات؟. لكننا يمكن أن نعثر عليه في كل مكان في ذات الوقت؛ لأن ساعة الغسق تُسقط النهار من إطار اللوحة التي رسمتها الشمس كصورة أخاذة، ولكن الغسق سيكون موحشًا في كل مكان كما هو معروف. لكن شتاء المدينة البارد يزيد من دفء ووضوح ملامح البشر والنهار. .

ففي ساعة الغسق يتحول الإنسان إلى ظلٍّ كئيب ضبابي الملامح، وتتداخل فيما بينها وتختلط ملامح العابرين لتبدو خرافية. فالشخصيات والأشياء هنا في حالة من التقمص تجعل جميع الملامح مموهة. إضافةً إلى أن الإنسان لا يمتلك ذاته، وإنما هو متقمصٌ لذات أخرى. كذلك الأشياء؛ شيء يتقمص شيئًا آخر، أي إنها حالة من التقمص للذات بجوهر الذات الحقيقية أو بذاتها الأخرى.

فالغسق هنا يتحول إلى امرأة تختفي بمعطف فراء، وتوحي لنا هذه الصورة التي تنبثق أمام بصيرتنا في نهاية الغسق، وقبل أن تحتمي بجثة ليل آخر، بأن هذه المرأة المتلففة هي ليل مزيف كفرائها، فدفئه يخدع المتشردين الباحثين عن

توهّج الخمرة في رءوسهم بنار خامدة واهنة، أو عن ذلك الدفء حتى وإن كان على مسافة بعيدة. . فالغسق امرأة تمنح العابرين دفئها الثلجي، ثم تغيب في ثمالة الليل أو في الأفق النائي في فجر بارد، وتتبخر تحت شمس النهار لتغيب في زوايا مظلمة من حانات تَدَجَّنَتْ مع روادها حتى تكمل حموضة ليلة مرت. . فالمرأة هي من الكائنات الليلية فقط، أما نهارها فهو غياب حقيقي.

وفي ذات الوقت، فإن هذه المدينة هي مدينة للمال أيضًا، وروح الشاعر بعيدة عند البزنس وسماسرته. ولهذا فإن كل زوايا ومناحي المدينة لها علاقة بالليل وطاحونة المال، فهو «البربري المولع في الجماجم طول النهار»، هكذا يسْخر منه سركون. وها هي الكائنات تلهث من أجل إشباع رغبة هذا البربري في طاحونته المالية. ثم ينتقل بنا الشاعر من مدينة المال إلى زوايا أخرى منها حيث نوافير فرساي وانفضاض الرئيس ونائبه عن حديث السياسة.

إنها السخرية السوداء الحقة، ففي الوقت الذي يثرثرون فيه سياسيًا وأيديولوجيًا عن إنقاذ العالم، يبنون أهرام المال الخاص بهم، فتتحول جميع الكائنات إلى عبيد لتسيير سفينة التجارة، وسيادة راية الربح والخسارة.

ومن هذا المنطلق، يُعد الوصول إلى مدن المنفى النائية مغامرة فريدة لا بد للإنسان أن يغامر من أجلها. وبما أنها مدن لم يخلقها سركون بولص ببصيرته الشعرية وإنما هي مدن امتلأت بكل وسيلة لإغراء الإنسان والإمعان في نفيه لدرجة أنه يضع ذاته وطفولته وماضيه في دائرة المقامرة، مما يزيدها وحشية، فإنها مدن مسكونة بلغة المال والتجارة.

لهذا لا بد لبطل القصيدة أن يقامر هذا المساء متوهمًا أنه سيربح الحياة، لكنه في دواخله متيقن من أنه سيخسر نفسه. حيث - وفي مخمل مائدة القمار الخضراء - لا بد أن يخرج هذا البطل بسيفه الخشبي لينقذ حبيبته العذراء من وهم وحلم السفر في أن تمتطي الحصان خلف هذا الفارس المغامر الذي سيصطاد لها لؤلؤة من أقرب البحار. إنه الوهم الذي ينخر في المدينة التي لا تتوانى عن أن تمنح الأسقف المأفون مصيرها، ولكنها في ذات الوقت تجلس

على مصطبة تحمل قناعها البالي تحت إبطها والزمان ينسج وتيرته دائمًا. ولكن لا يمكن إنقاذ عالم المدينة هذا إلا من خلال الشعر البصري والقصيدة/ الحلم الكامنة في رأس بودلير الناري. لكن سركون يرى أنه:

حان للمقامر أن يخرج من وَكْرِهِ

حالمًا بأنّ الحظَّ ملاكٌ

يكمنُ هذا المساء بانتظارهِ

في مَخْمل المائدة الخضراء، وللبطلِ أن يمضي

بخوذته وسيفه وحصانهِ

لينقذَ آخرَ عذراء من بقيّة أوهامها

ويصطادَ لؤلؤةً من أقرب البحار

حان للمدعوّ فرانسوا فيّون

أن يخرج من حانة يرتادها اللصوصُ والشعراء الموتى

متسربلاً بمعطف الظلام، ليسرقَ خاتَمًا

لائقًا بعرسه النهائيّ

من أصابع الأسقُف المأفون

وطفا بودلير على مياه السين

حاملاً رأسَه الناريّ على محفّة القصيدة.

ومرة أخرى يقترب سركون من روحه الشاعرة ليتوحد بها، ولا يرى شيئًا لإنقاذ هذا العالم المأفون والملوث إلا من خلال نارية رأس بودلير والشعر البصري، وذلك الخيال المتفرد الذي هو ميزة شاعر بصري مثله، والقادر دائمًا أن يمنحه إلى كائناته وأشيائه الشعرية ويملؤهما وهمًا وأسطورةً، حتى وإن

كانت مما يراه المرء في محطة مدينة مر بها الشاعر ذات نهار، فخلق من شحّاذيها ومزيّفيها وعقلائها كائنات متوهجة خيالاً وهي تنتظر ذلك القطار المسافر إلى مدينة أخرى.

وعلى الرغم من أن طموح سركون الدائم هو تلك النجمة المتلألئة والمتوهجة في عالم الخيال وبصريات الشعر، والتي لا بد أن تقود عالمًا شعريًّا يستحق رؤيته والكتابة عنه، إلا إنه عندما يرى الواقع كعالم سفلي ـ نقيض لعالم الرؤى والأحلام النائية التي يود العيش فيها ـ فإنه لا يغض العين عن عالمه وواقعه هذا الذي يعيش فيه مجبرًا. . عالم خَرِب تنقلب فيه القوانين إلى ضدها، ويتشوه الإنسان وأشياؤه.

زمن التقمص الذاتي في الشعر البصري

يُغْني سركون قصيدته بموضوع متفرد هو التقمص الذاتي أو الذات المتقمصة، وخاصة في الغسق الذي يهيئ الكائن للتقمص الليلي، إضافةً إلى الأشياء التي تتقمص ذواتها، فتصبح المفاهيم ذات معانٍ ووجهات نظر متعددة. وقد كان هذا واضحًا في قصيدة ساعات التقمص في ديوان الأول والتالي.

ففي هذا الغسق، وفي هذه المدينة، يتقمص العابرون صورة الظلام ويرتدون الليل، وتتقمص المداخن صورة أبراج كاتدرائية نوتردام.

وما يفرضه الغسق، وبالتالي ليل التقمصات، هو أن المرأة الليلية لا تتقمص ذاتها الحقيقية، وإنما المزيَّفة منها التي تبرزها في الليل عادةً لتوحي بأنها دفءٌ للآخرين في ليل التقمصات البارد. وقد تسير بأُبَّهَةٍ مقدسة في مدينة مليئة بحب ودفء مزيف. وهذا التقمص يصبح عدوى يشمل حتى الرئيس ونائبه. وبالتأكيد فإن عبيد المدينة هذه يتقمصون أدوارهم أيضًا في مركب التجارة غيرَ آبِهينَ بالربح أو الخسارة، والمقامر القلِق يتقمص دور بطل الأحلام الذي ينقذ الأميرة من أوهامها بسيفه الصدئ أو الخشبي، ولكن طموحاته أيضًا هي أن يتقمص

دور البحّار ليصطاد لؤلؤته، كذلك السارق المتقمص لبطولة زائفة لا يتوانى عن سرقة خاتم الأسقف المأفون.

وإذا كان الإنسان متقمصًا ومتلونًا في أدواره، فإن الحياة تلعب الدور ذاته لتتقمص دور المسافر، تنتظر في المحطة حاملة تذكرتها وقناعها. إنها مدينة لا تسمح إلا بالتقمص والتلوّن، فيتغير جوهر الكائنات والأشياء باستمرار. ما عدا بودلير الذي يحمل رأسه بين يديه، متطهرًا بمحفة القصيدة الرؤيوية/ البصرية إذ هي الوحيدة قارب للإنقاذ في جحيمنا البشري.

في الملكوت المتوهج للفنان تولوز لوتريك

تتوهج الألوان، ويصبح الشاعر رائيًا، والشعر رؤيًا وتبصرًا، هناك حيث توقف الزمن في حانة "الطاحونة الحمراء" التي كانت موضوعًا لروايات وأعمال أدبية عديدة، ومشغلاً وكاليري للفنان تولوز لوتريك.

فراقصات "الكان كان" يقدمن الإغراء ممزوجًا بكأس من الشمبانيا ليغرين الفنان لوتريك كي يرسمهن من جديد، فتتخلد تلك اللحظة الزمنية. وها هو الفنان ينزوي ويتخفى في ظلام مرقص الطاحونة، وبين الستائر، ليراقب ويقتنص اللحظة المفاجئة غير المكرورة حتى يحوّلها إلى زمن إبداعي جديد، بعد أن يملأ ذاكرته بهذا السحر الغريب المتوهج بالألوان والسيقان المفتولة العارية. وفي موج الزمن البطيء، يذكّرنا سركون بذات القطيع البشري الذي يقاد بمزمار سحري لأحلام طفولتنا التي شكلت الأسطورةُ إحدى همساتها.

إنه الزمن بمزماره السحري الذي يعيد تشكيل الأشياء والعلامات في ورقة اللعب، ويقودها إلى كون مملوء بالمرايا وعيون راقصات الطاحونة الصفرية التي ترقب كل شيء من أجل القنص، على الرغم من أنهن تحولن إلى أشباح نساء نتيجة لقسوة الزمن وسماعهن عزف مزماره. فينتظرن هرولة الأقدام نحوهن، وسحر وخفة الأيدي المدفونة بجيوب الساهرين. لكن الذي يغريهن بجدارة هو فرشاة وعين هذا الرسام القزم الذي حول الطاحونة إلى ألوان وأشياء

وفيكورات يتحكم بزمنها، حيث هو العارف بكيفية إعادة اللحظة الزمنية من جديد، وحسب رؤاه التي يبغيها لأنه في صراع مع الزمن المتخثر وإغراءات سمفونية مزماره السحري. وهو القادر على كشف سر هذا العالم الملون الصاخب بالموسيقى والرقص واكتناز أفخاذ الراقصات بحركاتهن الغريبة التي تهدف إلى امتلاء فضاء الطاحونة بالرؤى وبرائحة المرأة الغريبة. إنها الرغبة في إعادة تشكيل الزمن الذي ينطوي على سره كشفرة من الحمّى:

في الزمن المتخثِّر

بلهاث كلّ رغبةٍ كانت سجينةً حتى الآن

ينطوي العالمُ على سرهِ

كشفرةٍ من الحمّى، في مُدْية المدينة المجبولة بالحريق.

حاضرًا، بلمسةٍ، للانطلاق. .

وها هو تولوز لوتريك من جديد يرسم المشاعر الدفينة، والجوهر الحقيقي للكائنات والأشياء، بأَرَقٍ متراكمٍ عبر السنين، محاولاً تحويل فضاء طاحونة الليل إلى زمن إبداعي جديد. فإذا كان المقامرون هناك يحلمون بالربح، فالفنان كان يحلم بربح الزمن، بلحظة زمنية يكون قادرًا على مسكها، حالمًا بإعادة صياغتها زمنيًّا وإبداعيًّا، يكوّن الليلُ وأحلامُه ورؤاه سرَّ الزمان الحقيقي فيها. .

فالليل ـ بالنسبة إلى الفنان لوتريك والمقامرين وراقصات الـ"كان كان" والشاعر سركون بولص ـ هو عالم من الألوان والشعر والأساطير والحب، فألوانه وإيقاعه أُعيدت صياغتهما من جديد، حيث ما زالت أشياؤه ورائحته القديمة كما هي. وما زال تولوز لوتريك حتى الآن يخرج في كل ليلة من إطار لوحاته ليقتنص سر زمنه المتوهج بالموسيقى والشعر والألوان ورائحة جسد المرأة، وكل هذا سيحوله سركون بولص شعرًا رؤيويًّا/ بصريًّا متفردًا.

وكشاعر يحمل ملامح الفارس، يحلم سركون بأمثاله من الفرسان أصحاب الكرامات والرؤى الخيالية والمغامرات المتفردة، والذين يعرّضون فيها حياتهم

من أجل أن يكون القربان تقدمَة لحفظ كرامة الإنسان. وبما أنهم فرسان وشعراء في آن، فإنهم ينثرون قصائدهم كرمادٍ سرعان ما يشتعل متوهجًا في الروح. وكشاعرٍ متمردٍ وفارسٍ معاصر جَوّالٍ، كان سركون يُنشد هو ومجموعتّه من الشعراء الفرسان الغرباء من جنسيات متعددة، ينشدون الشعر في القرى والمدن الأمريكية النائية من أجل إشاعة سره وسحره، كمحاولة لتحويل زمن المدينة وقراها إلى زمن شعري في عصر صفيحي متحجر.

احتفاءٌ شعريٌّ بالموت

عندما يموت الإنسان، تفقد الحياة قنديلها وتوهجها

وعندما يستيقظ الموتى، يفقد الموت معناه

يمنح سركون بولص المرادفات دفقًا شعريًّا يجعلها تعبّر إحداها عن الأخرى باختلاف دلالات الكلمة أو المفردة. ففي قصيدة النهر في ديوانه الأول والتالي، التي تعتبر إحدى قصائده التنبؤية عن مصيره، وكأن الشاعر كتبها حتفاءً بالموت وطفولته، حيث يرى بوضوح تام:

بعد أن نام الأحياء

يسهر الموتى على ضوء القنديل

في بستان الفاكهة المهجور، يلعبونَ

الورقَ تحت الأشجار

وأنا أُصغي إلى النهر عندما يجري تحت نافذتي

وأسمعُ كيف يختلسُ الزمانُ خُطاه. .

وحيثما قرأتُ آثارَهُ

كأرجُل الغراب في طين أيّامي

وخَطَتْ شعري خيوطٌ إضافيةٌ من الرماد.

العابرُ فوق المعْبر، يعرفُ أنّ القادم جاء

الريحُ لا تؤسَر بالشبَكة

وأنا

لم آخُذ الفرس النبيلة بل انتهيتُ

إلى هذه الغرفةِ في طرْف المدينة

حيث أُصغي إلى النهر عندما يجري تحت نافذتي

وأسمعُ كيفَ يختلسُ الزمانُ خُطاه.

نعرف من هذه القصيدة أن الموت مرادف للحياة (ونام الأحياء)، مرادفٌ يعبّر عن النهار. وضوء القنديل هو حياة بالنسبة للموتى يوازيه النوم (الموت) بالنسبة للأحياء. هل يضيء فقط في الليل أم أننا نحتاج إلى قنديل في النهار أيضًا لينير طريقنا. والموتى هم الأحياء، حتى وإن ناموا أو ماتوا في حياتهم. ولكن الدلالة التنبؤية لهذه القصيدة وقصائد أخرى تجعل من شعر سركون أكثر غِنًى، فها هو الشاعر يراقب الموت وهو عارف بأن الأخير يراقبه أيضًا، ويدقق في التفاصيل الصغيرة بحركة هذا (القادم) الذي لا بد أن يأتي في يومٍ ما.

وعندما ينام الأحياء، يقوم الموتى ليمارسوا حياتهم. . هل يتبادلون الأدوار فيما بينهم. . بين الحياة والموت؟. . أم أن هناك تماهيًا بين الموتى والأحياء؟. . فالموتى يحيون من جديد، والأحياء يموتون في النوم كل ليلة، أو في الحياة العامة كل يوم.

إذن الموتى يسهرون على ضوء القنديل ليلعبوا الورق، أو ليقامروا بحياتهم أو أكفانهم وموتهم؛ إذ عندما يموت الإنسان، تفقد الحياة قنديلها وتوهجها. . ولكن عندما يستيقظ الموتى، يفقد الموت معناه. . لأنهم لا بد أن يسهروا ليلاً

على ضوء قنديلهم، في بستان الحياة المهجور الذي التهم الإنسان الأول فيه فاكهته المحرمة. . ولا بد أن يكون مهجورًا ما دام هو مكان قيامة الموتى من جديد ليتقاسموا أحلامهم. . ففي الوقت الذي ينام (يموت) فيه الأحياء، يسهر الموتى أحياءً.

وهنا تتجلى العلاقة التبادلية بين الموتى والأحياء، أو الأحياء الموتى الذين ناموا/ ماتوا، وبين الشاعر الذي يسهر لمراقبة حركة الزمان/ الموت، ويصغي إلى نهر الزمان الذي يجري تحت نافذة حياته؛ ليسمع كيف يختلس هذا المارق خطواته من أجل الاقتراب أكثر من الإنسان/ الشاعر.

يقول سركون في إحدى قصائده:

«لم أعد أمد يدي لأقيس المسافة بيني وبينك».

إلى مَن يمد يده؟ لمن يلامس؟ هل كان يمد يده ليقيس اقتراب الزمان/ الموت منه؟ هل لأنه إنسان قادر على هذا بوعيه، أم لأنه شاعر بصري يعرف تلك الأسرار الرؤيوية التي تشكّل تعويذة تحميه عند الاقتراب من الموت؟

إن هذه الحالة البصرية، والوعي الدقيق بخطوات الزمان/ الموت، تجعل الشاعر يمتلك تصوره عنها، والتي تؤدي به لأن يقرأ آثاره كما تنطبع أرجل الغراب على بركة الطين. إنها تنطبع على صفحة طين الحياة بقوة في البدء لثقل وجود الإنسان، ومن ثم تتلاشى عندما يبدأ الجفاف فعله بالتدريج. . فتجف بحيرة الحياة. . تتلاشى مثل تلاشي أيام الإنسان. . وتبدو آثار الزمان واضحة بعد أن يغطيها الرماد، مما ينبئ بأن القادم (الموت) لا بد أن يأتي فلا يمنعه أي شيء. . فالحياة شبكة لا «تؤسر» الريح، والشاعر يخسر «الفرس النبيلة» أو العقل النبيل الذي كان يقوده في رهان للحياة. ولكنه ما زال يعيش، وما زال نهر الزمان يجري تحت نافذته وهو يسمع اختلاس خطاه، ويتمعن اقترابَه بهدوء بهدوء بهدوءٍ وروية. وها هو سركون يضاعف الصورة تأويلاً، بل يجعل منها صورة مركَّبة من خلال الربط بين الغراب ـ كطائر للتشاؤم ـ وبين الموت.

ولأن سركون يشعر دائمًا أنه يعيش بين الأموات وعالمهم الذي يظن فيه هؤلاء الموتى/ الأحياء أنهم محصَّنون بأشكال مختلفة من الموت، كالبزنس والحروب والعنف والأنانية والخطايا العشر والخوف والأيديولوجيا السياسية المزيفة غير الحكيمة. . . إلخ، فإنه يورد جملة بليغة من الملحمة البابلية لتتصدر ديوانه الأول والتالي: «إلى أرضِ الأحياءِ تاق السيد للسفر»؛ أي إلى أرض المجهول تاق السيدُ للبحث عن جوهر ذاته وسره، وعن موته في آن واحد. فالميزة الأساسية في شعر سركون هي أنه يتذكر دائمًا، في جميع قصائده، نديمه الموت في أشكال مختلفة ومعانٍ قَصْدِيَّة.

إنه الشتاء والذئب على بابي

شيئان يلحان على القارئ عندما يتمثل قصيدة سركون، هما: الطفولة (الماضي)، والموت. فإذا كان عالم الطفولة وماضيها موضوعًا يدعونا إلى لذة تذوّق الشعر وتوهّجه، فإن قصيدة «حلم الطفولة» في ديوان سركون الأول والتالي تمنحنا هذا الشعور. وعلى الرغم من أن مفرداتها لا تخرج عن إطار المعنى الواقعي، وبعيدًا عن تأويلها شعريًّا وبصريًّا، إلا إن الشاعر وهو يكتب عن ماضيه وطفولته، كان يقينًا يحلم بغفلة من الموت الذي يتربص به. إنها مفردات شعرية تعني وتعبّر عن طفولة الشاعر، مثل: رغبتُ، نور، طين السواقي، بركة الماء في الظهيرة، البساتين، مسطرة، قلم، حصاة، طين، صقر. . إلخ.

لكن وعي الشاعر بها وهو في خريف عمره، تمنحه قدرة على أن يُدخِل مثل هذه الكلمات إلى فنومنولوجيا شعره وميتافيزيقا بصرياته، وها هي ذات الكلمات تخرج من معانيها الآنيَّة، مما يضطرنا آخر الأمر إلى جعل التأويل البصري أساسًا لتفكيك القصيدة للوصول إلى البصريات الشعرية فيها.

إن رغبة الطفولة تأخذ الشاعر إلى مكان غريب في ماضيه المشاكس، ليهمس طفولته لثعبان الجحيم في بحيرة الحياة وهو يرج الماء أو ينعس تحت صخرة الحياة، أو يتمرغ متحديًا تحت الشمس. إنها رغبة تأخذ بيد الشاعر

وتقود خطاه إلى هناك. . إلى بلاد الطفولة حيث إيحاءات الحياة، فيتراءى للإنسان - وهو في ظهيرة الحياة - حلم طفولته ليتشكل من نور وطين وشمس، فيها يتصلب وينضج. . لكن هناك تحت صخرة الحياة، ينام ثعبان الموت كسولاً ووحيدًا في عتمتها.

وبما أن الشاعر يحمل التمرد بين جوانحه، منذ الطفولة، فتطرق قدماه طريقًا للموت هذا الذي يتمرغ تحت الشمس مطمئنًا بقدرته على استلاب الحياة، متألقًا في بحيرتها، يلتف على نفسه متربصًا، شرسًا وعنيفًا، فيعم سكون غريب، وتهدأ الموجودات البحرية خوفًا من هياجه. ومن أجل إثبات تحديه وإرادته، لا بد للشاعر من مداعبةٍ خطرةٍ للعدم - للقدر - للزمان - للموت.

وبهذا التحدي يجفل الموت من سكونه وسرمديته المؤقتة. . والشاعر يداعبه بسخريته، بحصاة، قلم، أو مسطرة. . إنها أسلحته في حياته. وإذا ما هرب ثعبان الموت ليشق طريقه في بحيرة الحياة، فإنه يرجها ويغير من تألقها وسكونها، فتتغير ألوان الأشياء والموجودات والكائنات برمتها.

وسركون دائمًا يُجَوْهِر صورته الشعرية المتفردة عن الموت ليؤكدها بصورة شعرية أخرى قريبة من الأولى:

وأذكر صقرًا كان يطيرُ حاملاً بين

مخالبه سمكةً ما زالت تحاول الإفلات.

نلاحظ أن مفردات القصيدة، مثل: مخالب صقر، سمكة، أو أي كائن آخر يحمله، هي مفردات لها علاقة بطرق الموت وضحاياه. . فهل ذلك الصقر هو الموت الذي يحمل كائنًا ما زال حيًّا بين مخالبه وهو في حالة طيران في الزمن؛ إذ إن الموت يمتلك القدرة على تجاوز مقاسات الزمن وقانونه؟. . والشاعر بهذا يؤكد الصورة الأولى للموت بقوة التبصير وقدرته الشعرية والحياتية عن طريق ميتافيزيقا الصورة، وهذا واضح أيضًا في قصيدة «سقط الرجل - سقط الملاك». .

ففي هذه القصيدة، تكون مراقبة سركون للموت وأشكاله أكثر تبصرًا ما دام هناك مَن يسلطه. لكن لماذا هذه الوحشية؟ إذ كلما اقترب الموت من الإنسان تتجوهر الأشياء، وتكون أكثر وضوحًا ـ بما فيها الذاكرة ـ فيكون الموت قريبًا لدرجة أننا نراه يمشي في شوارعنا أو بيننا ساخرًا منا.

من هذا المنطلق نرى أن شعر سركون لا يرحم القارئ؛ حيث يكشف أمامه حقيقة وجوده بقوة ودفق شعري متواتر، فهو لا يتوانى عن أن يقول للقارئ إنهم سيحصدون ركبتك بمنجل كما يحصدون زهرة عباد الشمس.

و«إنهم» هذه تعود للموت أو البرابرة، أو لآلهة العنف العظيمة القدام. فبعد أن وزعت الآلهة المصائر واستراحت، عادت من جديد بأشكال أخرى قد تكون على هيئة البشر، في عصر العنف؛ لتحصد الأرجل والرءوس والكلمات. وحتى إن حل ملاك الرحمة في هذا العالم، فإنه يأتي للإنسان «ببلطته الريشية»؛ إذ إنها بلطة تقطع الرأس والمعاني من جذورها حتى وإن كانت «ريشية» في عالم فقد الرحمة.

فالملائكة فيه يخافون حتى أنفسهم، وهم يحاذرون أيضًا من غياهب النور؛ لأنهم يمارسون العنف ضد أنفسهم. ولهذا فسركون يُدخل قارئه بكوابيس العنف عنوةً؛ لأنه يعي أن العالم ـ بل الكون كله ـ قائم على العنف ما دام الله ترك هذا العالم بعنفه وجعل من الشيطان تعويذة منقذة للبشر!

إن هذه القصيدة تحمل بين طياتها حزنًا شفيفًا وسخريةً من الموت في ذات الوقت. فبعد أن حصدوا رِجليْه بمنجل، سقط الإنسان في الساحة. والمرعب في الصورة، أن هذه الوحشية تتم أمام الجميع وبعلانية. وعلى الرغم من شكوك الشاعر بالأسباب التي أدت إلى هذا العنف، فقد يكون الألم أو التعب، أو ذلك الحزن الذي يطرق بمطرقته، أو عدم قدرة الإنسان على التحمل، أو قد يكون سببًا جوهريًّا آخر ـ أي النهاية ـ فيرتطم ابن آدم بالسد الذي لا بد أن تتكسر عليه موجة العمر التي تبحر نحو التلاشي. فنرى المشهد المأساوي أمام الجميع، حيث يحاول الشاعر أن يمهد لهذا الموت الوحشي بإثارتنا في كيفية سقوط

الرجل كحصان يهيئونه للنحر، وعندما نعرف السبب أنهم حصدوا ركبتيه بمنجل، عندها تتكامل الصورة الوحشية:

في وسط الساحة

سقط الرجلُ فجأةً مثلَ حصان

حصَدوا رُكبتيهِ بمنْجَل.

وإحدى ميزات سركون بهذا الخصوص أيضًا هي قوة ورعب المفاجأة الشعرية الدالة على العنف، التي يفاجئ بها القارئ. فهي تشكّل النافذة التي تُفتح على بوابات الحكمة والمعرفة، وبوابات حجرات الشعر، فتومض كنور يضيء الكلمة أو الفكرة أمام القارئ. إنه سركون بولص الذي يقول ذلك السر الخفي والمخيف بكلمات معتادة، لكنها متفردة وغريبة، نندهش لأننا لم نكتشفها قبل هذا الشاعر الرائي والمتبصر.

يبدو أن سركون قد خبأ تعاويذه الشعرية تحت جسر من جسور مدنه النائية (مدن أين) أو في مقبرة من مقابرها، وما زال يبحث عنها. ومن ضمن تعاويذه، ذلك الوجه البشري في التيه الذي شاهده على الجسر يومًا ما. الوجه كان لامرأة حزينة لدرجة أنها كانت تجهل إلى أين تسير، مما انطبع عميقًا في ذاكرة الشاعر البصرية؛ لأنه وجهٌ فيه الكثير من الأسرار والتعاويذ. فبطلة قصيدة "الوجه" هذه في «ديوان الأول والتالي» تذكّرني بلوحة رمبرانت «امرأة عجوز» بوجهها الحزين ونظرتها الحنونة التائهة والثابتة في بصيرتها، والتي كانت تنظر بلا هدف بشكل غريب لن يتكرر أبدًا. وها هو سركون يمنحنا جوًّا فريدًا لقصيدة ستبقى في الذاكرة كما هو الحال مع الكثير من قصائده. فالجسر في القصيدة كان فوق مقبرة مونمارتر المطمورة في الثلوج البيضاء، والمرأة تسير باكيةً وتعض على يدها غير آبهة للريح التي تعبث بثوبها، فهي لا تفهم أي شيء من حولها، فمن كثرة التوهان تحولت الأشياء التي تحيطها إلى تماثيل جامدة لا حياة فيها، على الرغم من حركتها، أو أن البشر تحولوا إلى أقنعة بنظرات فارغة. إن وجه المرأة من الوجوه التي نشّطتْ ذاكرة الشاعر البصرية

بحيث امتزج مع تعاويذه الشعرية السرية. وهذه القصيدة مع القصيدة التالية تشكّلان موضوعًا للتوهان والتشييء في شعر سركون.

فإذا قرأناعن وجهٍ آخَر في قصيدة «الوجه الرهين» في ذات الديوان، لشعرنا بأن سركون يتناول وجهًا ليس في التوهان، وإنما وجهٌ رهينٌ للتشييء الغريزي الذي يجعل من هذا الكائن النموذجي وكأنه خارج الدائرة البشرية؛

لأ صاحبه جُرَذ سمين في زمن طاعون الحرب، أو لأنه يدق كساعة موقوتة على نفس الإيقاع والوتيرة المملة، أو لأنه صنو للحشرة، وعندما يغرق الآخرون «تعرف أنت كيف تطفو كالفلّينة على الأمواج».

إن مثل هذا الوجه الذي يحب الاختباء في المحن، يبدو للشاعر ولنا كحَكَّة مزمنة في جسد الطبيعة وهو يحوم كالغراب، حاضرًا كلما شعرنا بالقشعريرة التي تنتابنا من نتانة حضور مثل هذا الكائن، ففي المحن يدير وجهه كلما تطلب منه سلوك نبيل، فهو عنكبوت يلتهم أكثر مما يمنح:

«بابُكَ محصّنٌ، وإليك

ما من طريق. لا مَمَرَّ من هنا

إلى هُناك»

إنه علامة أخرى لوجه يهوذا الذي يرجمه الأطفال بالحجارة في كل مدينة. وكلما بذل من جهد أناني، فإن هذا الكائن يقدم برهانًا كافيًا على أنه واحد من الأموات.

ومما يزيد غضب الشاعر في رسم الصورة المناسبة لمثل هذا الوجه (الكائن)، كونه عبدًا للولاة والساسة والولاءات، إضافةً إلى التصور الذي سبق. فعندما تجتمع مثل هذه الأشياء في كائنٍ ما، لا بد أن يمتلك عدة وجوه في وجه واحد، بل عدة ذوات في ذات واحدة لتشكّل صاحب الوجه الرهين هذا، الذي يلغي كل جمال الحياة وعمقها ويتذوق فقط الثرثرات اليومية الفائضة؛ مما يجعله واحدًا من الأموات الذين ما زالوا يقلقوننا في الحياة. إنهم أصحاب

الرائحة النتنة الخاصة، فإذا ساروا بيننا نغلق أنوفنا من رائحتهم التي لا تطاق. إنه الماموث المتشيئ.

رؤيا المجرى

في قاعِ جسده كان ظلامٌ يقدحُ أحجارَهُ من آنٍ لآن

لينيرَ أرضًا كسيرة، كلما أغمضَ عينيه يراها

كلما أغمض عينية لينام.

ويفتحهما على آثار حريق

في الصباح، كالوسْمِ على جدران جبينه

والشرارات الخُضر التي تفرزها الأمواج

ويصعد على هَدْيها غوّاصٌ إلى السطح، من القاع. .

وها هو سركون يمنحنا صفاء سريرته من جديد كشاعر بصري بامتياز. . فإذا خلق من الواقع اليومي أسطورته كذلك، فإنه قادرعلى جعل هذا الواقع حلمًا؛ لأنه في الكابوس يجعل الأشياء تستيقظ من جديد لتؤشر لشهادات الأمواج، أو لتحفر في جدار الحاضر والماضي في آن واحد. فهو هنا مثل كافكا يجعل الأشياء تعيش من جديد في كابوسها الواقعي من أجل أن تمارس ولادتها وتاريخها وموتها وعدم قدرتها على امتلاك زمنها، فتصير كابوسًا مضافًا. ولكن لدى سركون بولص لا تَرْكَن الأشياء والكائنات الكابوسية للعدم، وإنما لديها القدرة على أن تفرض مصيرها أو زمنها. أما الجسد الذي يبحث عن أرضه الكسيرة بكل إخلاص، فإن عمقه الأسطوري هو ظلام، إلا إنه حجر للنور يوقظ لنا بشراراته مدن الطفولة.

إنه ظلام سرمدي قبل أن يُخلق العالم، حيث كانت جميع الأشياء بما فيها آلهة الخلْق الأولى تهيم سابحة في ظلام كثيف يعمي الأبصار. فمن رحم الظلام يتهادى نور يغشى أبصارنا بصور سرية، فيحمل هذا الجسد في نبضه الجانب

الأسطوري والواقعي، وبهذا يحقق الشاعر يقظة في كابوسه الذي يفرض عليه أن يكون بلا حراك بين النوم واليقظة؛ حتى يمسك صورة الأشياء بوضوح وهي في حوارها الأليف وسريتها اللامتناهية التي تحوّل الجسد والأشياء إلى توهج. أما الجسد غير الحالم، والذي لا يمتلك سرية لحواره، بالتأكيد سيعدي أشياءه بالسكون السرمدي:

آنذاك كان يبقى

طافيًا بلا حراكٍ

بين النوم واليَقَظة

ليُمسك بالصورة في انجرافها

ويعرّضَ وجهه للشرارة

فيرى أنّ الأشياء

غارقةٌ في حوارها الأليف

تستوطن تيّارها الخافي عليهِ.

وينجلي الحلم شيئًا فشيئًا بعد أن ابتعد النور إلى عمق الكون وتحول إلى دائرة نور في منتهى الصغر، وربما يكون قد تحول نجمةً توقظ لتؤشر على الحلم/ الكابوس أو على حياة النور ذاته:

«مثل كيانٍ مضيء في عالم من الأشياء»

ووسط هذا الضجيج الحلمي، كان هناك شبح ينتظر الشاعر، فيشعر بقشعريرة لأنه كان ينتظره، منذ الأبد. ينتظره، لكنهما لا يلتقيان لا في الحلم ولا في الواقع ولا في الكابوس. ومن جديد يفترقان غير آسفَيْن حتى نهاية كابوس الحياة:

ثم التحم الليل بكامله، مزودًا بحشدٍ من نجومه، حول يديهِ

مثل كيان مضيء في عالم من الأشياء

وكان يمشي في الطريق

كان يمشي على جانبيه أغصانٌ تميلُ

حين رأى طيفًا ينهض من مصطبةٍ كأنه كان يستلقي

منذ آمادٍ بانتظاره هناك

وقد عِيلَ صبرهُ إذ توجّه نحوه الآن

يغمره الفجر الذي يقدحُ الأغصانَ بلهيبهِ

كأنها أعواد ثقاب. .

لكن الرجُليْن سارا

في اتّجاهين مغايرَيْن، دون أن يتلاقيا، في اللحظة الأخيرة.

الرؤيا المقدسة للملاك المجنون

يستفزنا سركون عندما يطرح علينا طبيعة العلاقة بين الإنسان والطين ـ الغرين المقدس ـ الذي خُلق منه الإنسان والأشياء والكائنات جميعها. وبما أن هذا الغرين هو طين قدسي حسب القصص الدينية، بخلاف بعض أساطير الخلْق الأولى التي تؤكد أن الإنسان خُلق من نحر إله عاق هو الإله البابلي «كنغو» الذي تمرد على الآلهة واصْطَفَّ مع الإلهة «تيامات» التي كانت تبغي السيطرة على الكون. ولكن بانتصار الإله «مردوك» عليهما، فإن الإلهة عاقبت هذا الإله المتمرد بقتله ومزْج دمه بالطين لخلْق الإنسان. وهذا ما يثبت قدرة الإنسان على اجتياز نفسه والزمن من خلال إبداعه، القريب من إبداع إلهه.

ولا بد لدلالات الطين/ الغرين الرمزية أن تكون قريبة من الرموز التي تشكّل جوهر الشعر، وخاصة لشاعر يعرف قيمة الحياة وطين السواقي مثل الشاعر بدر شاكر السياب. وشاعر مثل سركون عندما يكتب عنه في قصيدته ـ أسطورة السياب والغرين ـ في ديوانه «الأول والتالي»، فإنه يخلق هذه العلاقة الحميمية، وبالتأكيد فإن الحنين ما زال له مكانته في قلب سركون نحو شاعر

كان يرى موته على بعد أصبعين لا أكثر، ولهذا فإنه عرف، منذ ولادته أن الأشياء التي يمكن أن نحبها قليلة.

وبهذا فإن سركون يوحي لنا بأن الحياة التي سُرقت من السياب كانت لا تتعدى وجوهًا قليلة وأحاسيس ومشاعر وحنان نساء سرعان ما اختفين من حياته، وذكريات عُلقت بين ثنايا أبواب ونوافذ إذا رفعْتَها ستغدو البيوت أطلالاً، وكل هذا انطبع بذاكرة طفولته حتى النهاية المحتومة. طفولته التي تشكلت على ضفاف دجلة وشط العرب الذي ينحسر كل عام ليتحول إلى غرين أحمر صافٍ، ومن ثم إلى طين جاف، إذا نفخ الله فيه تحوَّل إلى كائن غريني تظلله جنة من بساتين النخيل وزهر الرمان والقداح وزهور الرازقي وغرين كأنه طين الأبدية المقدس.

وبما أن ذاكرة السياب خازنة لما تحمله ريح البصرة بأحلامها الريفية الممزوجة برائحة طلْع النخيل وزهير البط والعنبر والشوفان والرمان الذي تتراءى حباته الحمراء القانية كأنها تخزن دم الإله المضحَّي، وممزوجة بالقصب والبردي الذي حمى الإله البابلي من الذبح، وتلك الأبواب الزرقاء في قلعة الطين التي وُلد السياب فيها، أبواب تبدو وكأنها الحاجز المقدس الذي من خلاله يلتقي الشاعر بالمجهول ليتحول شعره إلى نبوءة؛ فالأبواب هي التي تفصل الحياة عن المقدس، وهي المنفذ الذي منه يتصل الشاعر بنبوءته الشعرية. وبما أن الرؤيا غرين ممزوج بدم الشاعر، فهي نواة الحياة الشعرية وجوهرها. ولهذا فإن جميع قصائد السياب تتحدث بهذا الشكل أو ذاك عن ذلك الغرين الممزوج بآلام النبوءة التي دوّنها في مستشفيات العذاب. نبوءة ممزوجة بدمه المتخثر في أنابيب وزجاجات كانت علامة على موت الشاعر المبكر.

وعلى بياض الأسِرَّة، كان السياب يكرر رؤاه التنبؤية التي شكّلت مصيرنا، على الرغم من أنه كان مثل يوليسيس أو الإله دموزي مقيدًا ببياض قدَره، حيث كان غرين النبوءة المقدسة ينخر بجسد السياب كما كان العراق ينخر بعظامه، فيذْكره الشاعر كتعويذة للجوع على الرغم من أنه ممزوج بالمطر والخصب

والزهور وسنابل القمح، التي هي رمز للإله السومري الذي ناجاه في الكثير من قصائده. لكن ما مر عام والعراق ليس فيه جوع. وعذابات شاعر الغرين المقدس توحي لنا بربطها بعذابات النبي أيوب، وهي متشابهة مع العذابات الروحية لشاعرنا سركون.

إذن كيف تناول سركون بولص عذابات السياب الأسطورية، الممزوجة بالحنين إلى النخيل وقت الغروب الذي يبدو قانيًا، كأنه صورة أبدية رسمها ملاك الشعر حينما دُعى الشاعر إلى كرنفال على سطح المياه السرمدية، ودعاه أن يمد يده إلى الشمس لتتحول إلى قمر بشعاع مدمى، خبأ نصفه في روحه، ومنح الآخرين أشياءه وأساطيره وقصائده المتوهجة؟. شعاع شمس ونور القمر في روح الشاعر تدوّن أساطير وقصائد بصرية لها رائحة البحر والدم وقت الغروب.

سركون في قصيدته عن السياب عرف وفهم كيف تبدو حياة السياب التي تبدت كقطرات من ندى وهي تسيح على ورقات زهور الجوري والأورفلي والرازفي والياس. قطرات لامعة في حياة تبدو نهايتها وشيكة وهي تنحدر نحو الهاوية. وعلى الرغم من هذا، فإن السياب كشاعرٍ راءٍ لا يتجوهر إلا من شعره الذي يفهمه شاعرٌ بصريٌّ/ راءٍ مثل سركون.. فالسياب كان ينوء تحت ثقل ثلاثة خيارات: المعتقل، المرض، المقتلة. نعم إنها كذلك، وخلاصه هو الشعر الصافي. إنها المقتلة التي تمنع الشاعر من الاستمرار برؤيته الشعرية/ البصرية.

ويجعل سركون عذابات السياب نموذجًا لعذابات باقي الشعراء.. فالشاعر يعيش في عالم بائس. إنه مأدبة للآخرين، والبرابرة هم الذين يسطون عليها ويمجدون الذئاب فيها. لكن المحنة هي مرض الذات الشعرية التي تبغي أن تكتب القصيدة. فإذا كان المشفى السياسي هو الهاوية، فإن القصيدة بمتطلباتها البصرية هي الجحيم الروحي.

وها هو سركون يعري الشاعر أمام الموت، ذلك النديم المكروه الذي يقتحم موائدنا بلا دعوة، وكذلك يعري الموت الفكه أمام الشاعر على حقيقته وهو يشبه راقصة بملامح قناع ملون قبيح في حانة من الحانات الرخيصة.

وكانت المواجهة الحقيقية بين رفيقنا الموت، وبين الشاعر الذي يبدو هنا كدون كيخوته؛ يدير طاحونة الهواء ويحولها إلى جيش خيالي ليحاربه في عصر البلادة والسكون، فيصارع فرسان الموت الوهميين. وعلى الرغم من أن الصراع مع الموت قد يبدو وهمًا، إلا إن مجد الشاعر في قريته جيكور التي زرع فيها روحه فتوزعت بين براعم أزهارها وبساتين نخيلها وبين قطرات مطرها وغرين نهر «بويب».. الجدول الواهن الذي يذكره الشعراء الآن في أحلامهم بعد أن حوله السياب إلى نهر عظيم، فاختلط ماؤه بدم شاعره العراقي القتيل، عبقت أفياء بساتينه برائحة الكافور بدل الزهر، وهبط الله من مملكته ليستريح على ضفاف نهر بويب في اللحظة التي توقف فيها الشاعر عن تكملة رؤاه الشعرية وهو يصارع فارس الموت والحياة بدرع خشبي. إلا إن شاعرًا مثل سركون أعاد للسياب حلمه وقمره المدمى النائي الذي اختفى في غابات البساتين ساعة السحر، فأكمل لنا بعضًا من الأسطورة الشعرية تراءت لنا في عينيْن كغابتيْ نخيل على ضفاف نهر ما زالت موجاته تتكسر عليها.

حتى إذا أتاهُ

الليلُ الخَدومُ بهالة الأبديّة

وتعرَّى الموتُ لهُ

كراقصة بلا وجه في حانة التراب الأخيرة

دارت جَيْكورُ في نهر دمائه بطينها وأفيائها مرّة أخرى

ورأى الله يستريحُ

في قاع بُوَيب.

بعد القيامة (مرثية إلى الأحياء)

عندما رمى سركون بولص ساعته السومرية في البحر، اكتشف ما بعد الجحيم البشري وما بعد القيامة، مما اضطره أن يكتب مرثيته إلى الأحياء. ففي هذه القصيدة، يضع سركون عالمنا وتاريخه الدموي أمام أعيننا بعد أن اكتشفه كنقيض لعالمه الشعري. وكعَرّاف معاصر مُلْتاث بالنبوءة، لا يكتفي باستحضار التاريخ القديم، بل وتاريخنا الآني، ومستقبله الذي سيدوّنه ليعاينه من جديد، والشاعر هو المتنبئ بالمستقبل. وفي هذا الصدد، ومنذ البداية، يضعنا سركون في جو الرعب الذي يهيئنا إلى ما كان وما سيأتي من المآسي:

ستتذكرُ كيف كانَ المذيع

ينقُّ بالأخبار كالضفدع في كهفه الشفّاف

ويُطلق فقاعاتِ الموت من فمهِ

متشدقًا عن مزايا

التكنولوجيا

في صنع الأسلحة الفتّاكة

بينما ترى التاريخَ في عينيْه الفارغتيْن يَدْمَى

ونهرَ الدمِ يجري

وليس قاسيًا القول بأن الإنسان كائن مسلوب الإرادة والقدرة، ولا يمكن أن يحمي نفسه من إشعاعات الموت التي هي مزايا الأسلحة التكنولوجية؛ لأن ما يحمي هذا الكائن المعاصر المهووس بتخريب عالمه هو كهف شفاف مثل كهف الضفدع البائس الذي ينق غضبًا، وليس هنالك من شفيع لهذا الكائن ما دام التاريخ ذاته مدميًا ونهر الدم ما زال يجري متدفقًا بلا انقطاع.

إذن هي لعبة الحرب والدمار والعدم مرة أخرى، تمارَس طوال التاريخ لتعيد كتابة دمويته، فلا ينسى الشاعر هذا أبدًا؛ لأنه متناقض مع إنسانية رؤاه الشعرية/ البصرية:

ستذكرُ ولن تنسى

ولن تريد أن ترى ما تراهُ.

وعلى الرغم من أن القصيدة تبدو وكأنها معالجة لليومي عندما تتحدث عن حرب مجانية قُصفت فيها مدن الشاعر بسبب جنون ونزوات الدكتاتور ورؤسائه وساسته، إلا إن الحرب تبقى طموحًا كونيًّا يتكرر باستمرار بسبب رأسمال البزنس، فتعاني منها جميع الكائنات. وعندما يتناولها الشاعر ببعدها الميتافيزيقي في قصيدته، فإنه ينقذها من المباشَرة واليومية من أجل امتدادات الحلم الذي هو وسيلة الشاعر والإنسان العادي، يعيش في عالم مملوء بالعنف، وينتِج الموت المجاني اليومي على مدى التاريخ.

يقول هاملت لبولونيوس: «إنهم خلاصة العصر وموجز تاريخه. خير لك أن يُكتب على قبرك بالسوء بعد موتك، من أن يذكروك هم بالسوء في حياتك».

وهو يعني الممثلين. ولكن، أليس الشعراء هم أيضًا خلاصة العصر وموجز تاريخه، أولئك الذين ستكون لعناتهم على معاصريهم أكثر قسوةً وعنفًا؛ لأنهم أصحاب الرؤى والبصيرة التي تكشف سر الأشياء؟

وهنا في هذه القصيدة، نشعر بعنف اللعنات التي يصبها الشاعر على رموز عصره، حيث يلعنهم ويشبّههم بدونيتهم المنقرضة:

«الجامعي المأجور، اليربوع المُداجي، وكيل العنكبوت،

قاعة المؤتمرات، عيني الذبابة»

فإذا كان هذا التاريخ الآني تؤسسه مثل هذه الأشنات والنكرات الفائضة عن الوجود، على الرغم من أنها تبث سمومها وتتحكم بعالمنا، سيكون بالتأكيد

تاريخًا صفرًا، عدمًا، ولا بد أن تُسحق رأس الأفعى فيه.. متمنين مع الشاعر نهاية هذا القرن اللعين الذي تباع فيه الكلمات بعد أن تتخلى عن قدسيتها، ويباع فيه الشرف والفكر في كل سوق.

وها هو الشاعر محاصرًا من كل أصناف التكنولوجيا التي تمارَس وتكرر فصول الدم والجريمة بقصف الأمهات والأطفال، وترمي جثثهم في الطرقات لتتعفن ما دام الموت يرقص عليها إذ يجول بحريته المعهودة في مدن طفولة الشاعر.

ويظل التاريخ، تاريخ العنف والأباطرة.. والشاعر هو القادر على خلط مختلف الأزمنة والأبطال الدمويين؛ فهو يربط بين خيانة يهوذا ونزق كليوباترا وقيصرها الذي يلتحق بها وهي تخبئ الثعبان بصندوقها بعد أن سقط من باب سري في التوراة والكتب الدينية الأخرى التي تحدثت عن جريمة آدم رمز البشرية.

كل هذه الأزمنة هي تاريخ لتكشيرة النصر الحاضرة التي يقودها قائد المرتزقة وبائع السلاح الإنكشاري الذي يستملي الأعرابي ليمنحه التكنولوجيا كي يفرق بين الكمثرى والبراز، في الوقت الذي تسير لحظة الألم فيه كسَرَيان زمن يتحول كل شيء فيه إلى معنى الدم، ومذاقه مختلط مع مياه النهريْن المذكوريْن في الكتب المقدسة (دجلة والفرات). وهنا يتكشف لنا سركون بولص الساخر، الذي يمزج سخريته بألم غير مكرور.

ربما حلم الشاعر بنهاية العالم وهو يتجول في شوارعه، وها هو يحلم الآن بالطوفان الذي لا بد أن يُغْرِقَ أُسُسَ كوننا هذا. وسركون ـ كما هي عادته ـ يشير لمأساتنا التي تجعلنا نتشيأ حتى نفقد إنسانيتنا.

طريق الأول والتالي.. طريق الصد ما رَدّ

يستخدم سركون بولص الكثير من الأمثال واليومي العراقي ويُؤَوِّلُهُ شعرًا. وكذلك يستحضر الأساطير والحكايات الشعبية التي تصل حد الخرافة. هو لديه منهجه الشعري والفلسفي حول الأسطورة والملحمة والحكاية والخرافة،

ويُخْضِعُها دائمًا لذاكرته الشعرية/ البصرية مما يمنحها معانيَ جديدة. وكل هذا يُغني بالتأكيد قصيدته، ويُغني وعي القارئ الذي يمنحه حرية التأويل ويدفعه إلى استحضار الذاكرة الشعبية التي لها تأثيرها الخاص عليه.

وفي قصيدة تحفز في الذاكرة الأسطورية الحنين إلى الطفولة، وإلى ذلك الخوف الطفولي البريء عندما كنا صغارًا نسمع حكايات الجن والموتى والأرواح في ليل بهيم مليء بالمفاجآت، وجَدّاتنا المقدسات كن يبالغن في حكاياتهن من أجل أن يغلب الخوف حتى يطبق النعاس على أجفاننا. وسركون بولص يجعلنا في هذه القصيدة نلتف بجلودنا الطفولية وهو يصوغ ذكرياته عن مرضعته «أم آشور تنزل ليلاً إلى البئر» (ديوان عظمة أخرى لكلب القبيلة)؛ لأنه فيها يمزج الحلم ولغة الملائكة والخرافة الضرورية لكي نشعر بذلك الهمس الحزين وشكوى الأرواح التي لا تخاطب سوى أم آشور؛ لأنها تحولت إلى قديسة بعد أن مدّوا جثة ابنها المشوهة والمدماة أمامها، فشعرت بخراب الحياة:

تقولُ إن الأرواح تُناديها شاكيةً

من أبعَد الأماكن لتنزلَ إلى البئر

وتُواسي أمواتَها،، منذ ذلك اليوم الأسوَد

يوم جاءوها بآشور.

ففي الأساطير والحكايات العراقية، تنهض الأرواح والملائكة والمَرَدَة في الظلام لتتسامر قرب بئر الدار وصمت الظلام، وخاصة في البيوت القديمة.. وعندما يُخطف شخصٌ ما ليلاً ـ وخاصة من النساء ـ في مثل هذا المكان، لا بد أن يقرأ تعاويذ خاصة، ويستسمح هذه الأرواح لكي يمر؛ حتى لا يدوس بغفلة منه على روح من هذه الأرواح. وعندما يقضي حاجته يخرج مسرعًا.. وهذا الإلزام يعطي وجودًا للأموات أو الأرواح، وبهذا يختلط الأموات بالأحياء في خرافة الليل!

وها هو الشاعر يعود إلى طفولته وخرافاتها، وإلى أيام رضاعته الأولى عندما كانت أم آشور تغذيه الحياة. وبعد دهر من الزمن في زمن النضج، يعود من أحد منافيه ليزور مدينته وأهله، ويسأل عن هذه الأم المرضعة.. أم الحياة التي كان صدرها أرحب من هذه الدنيا أم آشور بوجهها الإلهي كما يراه الشاعر.. الوجه الذي اكتسى بالهالة والعينين المقدستين؛ لكثرة المذابح والكوارث وذلك الشقاء الحياتي الذي عاشت فيه.

إنها سيدة الأحزان السبعة التي يعود لها الشاعر من مدن منفاه من أجل أن يتذكر طفولته وأساطيرها وحكاياتها، وكيف تذوق الحياة لأول مرة على صدرها الأمومي الرحب. إنها سيدة الأحزان لأنها مرت بمآسٍ لا يتحملها بشر، وهي تتذكر وتُذكّرنا بأحزانها الماضية في ذلك الزمان الوحشي ومآسيها الحاضرة.. لذا فهي تكرر عليهم دائمًا ما حدث في الماضي؛ مما اضطرها للهرب مع أهلها الذين كانوا يُذبحون بهمجية وسنابك الخيل تدوس الأطفال، والحرب تخرب جمال الطبيعة وتنشر الموت في كل مكان. إنها سيدة المراثي، وأيضًا هي أسطورة لا تُنسى في ذاكرة الشاعر .

وسركون في هذه القصيدة يتحول إلى مرشد ليساعد صديق طفولته على استجلاء سر أم آشور وهي تنزل إلى البئر؛ لتمارس تعاويذها أو طقوسها الروحية الليلية:

تعالَ الليلة

لأريكَ أمَّ آشور، تعالَ معي

أيها الصديق

لنزورَها

عندما تنزلُ ليلاً إلى البئر.

لذا، وكما هي عادة الشعراء التراجيديين، فإن سركون بولص يجعل من أم آشور بطلة ذات بُعْد تراجيدي، تعدينا بمأساتها التي بدأت عندما وضعوا جثة

ابنها آشور أمامها.. صمتت ولم تنبس سوى بآهة واحدة مصحوبة بأنين: «يا إلهــي»، وهامت على وجهها في الليل فأصبحت كائنًا ليليًّا، وما زالت كذلك في ذاكرة الشاعر.

تهبط كل ليلة إلى بئر الدار لتواسي الأرواح الهائمة المعذبة. إنها أرواح شاكية تستنجد بها، فهي لم تجد سوى أم آشور لأنها روح معذبة أيضًا، فتأتيها الأرواح من بعيد لتتجمع عند بئر أم آشور، وهي بالذات تعرف كيف تواسيهم وتواسي روح ابنها الذي تحول إلى أشلاء بفعل الحرب. أم آشورادّخرت ابنها لينزع الشوكة السوداء من قلبها إذا قسى الزمن ساعة، أو أن يسحق بعربته روحها، ولكن موته تحول إلى شوكة سوداء فمن ينزعها بعده؟ ومن يفعل هذا الآن؟

وهنا نرى بشكل جلي أن سركون يربط بين موت آشور وبين ضياعه هو في المنافي البعيدة. وأم آشور عندما تنزل إلى البئر لتحيي الأرواح وروح آشور، فإنها تبحث في ذات الوقت عن ابنها الشاعر المنفيّ أبدًا في غابات مدن الشمال الغريب. والشيء الآخر هو أن هذه الأم العراقية هي أسطورة آشورية أيضًا؛ حيث ما زلنا في العراق وحتى هذه اللحظة نشم رائحة الحضارات القديمة، والآشورية منها، في ثنايا الروح والجسد العراقي. وبهذه القصيدة، فإن سركون يذكّرنا بتكنيكه الشعري والكتابي عندما يجعل من الواقع أسطورة، فيحوله إلى تعويذة مملوءة بأسرار تحفر في ذاكرته وذاكرتنا. إن كل شيء في الواقع وفي القصيدة هو أسطورة وحلم وتعويذة بالنسبة إلى شاعر بصري فذ مثل سركون بولص

فعنوان ديوانه «الأول والتالي» ـ مثلاً ـ له علاقة بما ذكرناه، فهو ينحت الاسم من مقولة عراقية شعبية؛ إذ عندما يعبّر العراقيون عن الخسارة يقولون «ضاع الأول والتالي»؛ أي إن كل شيء فُقِد، أي أصبح صفرًا.. تلاشى وتحول إلى لا شيء.. ولا يمكن للشيء أن يأتي من لا شيء. فيصاب الإنسان بشعور من العدم. وما يؤكد هذا هو زمن الصفر.. الزمن الذي يفقد فيه الإنسان الإحساس بالأشياء عندما يسير في طريق مثل طريق الأول والتالي. إنه طريق

ليس له أي معنى سوى معنى واحد، وهو: طريق اللاعودة.. ولكن أهو طريق المغامرة المصيرية أم هو طريق الموت؟.. على الرغم من أن سركون كشاعر - وبالذات في هذا الديوان - يختار الطريق المتفرد لأنه شاعر متفرد أساسًا.

وها هو يجعل من هذا الطريق مصيرًا شعريًّا له، على الرغم من أن الطريق ذاته يحذره:

اتركْ عينيك على حجرٍ

لم تعبر به قافلةٌ

لم تَخْطُ عليه قدمٌ

كن قدرًا واتبعني..

كل الطُّرُقات الأخرى

تمتد بعيدًا

وهي جميعًا ملتوية

لن تخرجَ منها

بأقلَّ من الحَتْف -

تلك طريقٌ

من سارَ عليها

ضيّع أمَّهُ وأباه

وأضاعَ الأوّل والتالي.

وهنا، على الشاعر أن يمتلك قدرة العراف ليتبع هذا الطريق؛ لأن الطرق الأخرى جميعها تؤدي إلى الموت.. فهي طرق للخسارات.. ومن سار عليها ضيع أغنى الأشياء، ومنها الأول والتالي.

والجانب الآخر من الاستخدام للأول والتالي لدى العراقيين ـ أو العرب عمومًا ـ هو مقولة «إلّي ما إلهْ أول، ما له تالي» (أي: الذي ليس له أول ليس له نهاية)، وهو استخدام قد يعني الهوية أو الجذور، والانتماء للعائلة أو الطائفة. ولكن بالمفهوم الشعري، فإن ما يعنيه سركون هنا هو أن الشاعر الذي لا يرى ليس له أساس وجذور في الرؤيا البصرية، لا يرى ولا يمكن أن يمتلك القدرة على كتابة الشعر البصري. وبهذا الخصوص، فإن سركون هنا يجعل من هذا الطريق، طريقًا لأول الأشياء وتاليها، أو هو الطريق الوحيد الذي يجب أن يتبعه الشعراء على الرغم من إدراك خطورته والحتف فيه.. فهو طريق البذرة الأولى والخلية الأولى في الوجود، وهو في ذات الوقت البذرة التالية؛ إذ هو الطريق الذي يجب عدم الحياد عنه لأنه طريق الرؤيا والنبوءة البصرية في بُعْد رابع للزمن الذي تتخلص فيه الكائنات من سكونها السرمدي لتصبح ديناميكية في وجودها الشعري الرؤيوي/ البصري في زمن الصفر.

نتركُ حريقًا حيثما كنّا، ثم نشتاقُ

إلى البحر في عزلته القويّة، كمن تحرسه أوثانُ لياليهِ،

ويغنّي وهو يحدّق في الهوّة.

(قصيدة "مديح اللقاءات"، ديوان الأول والتالي)

وعلى الرغم من هذا، تبقى طرق المهالك الأخرى قريبة من الإنسان، فهو يراها في أحلامه الكابوسية، أو حتى عندما يستيقظ صباحًا ويزيح ستارة نافذته فيجدها أمامه، تتراءى له من بعيد مُغَبَّشَةً بنورِ مُتَخَفٍّ، غبش لا يعرف هل هو ليل الطريق أم نهاره؟.. وإذا انزلقت قدم الشاعر في هوتها، سيحمل موتاه على ظهره، وسيعلق ذنوبه والتزاماته على حبل سُرَّتِه، ويتحول إلى شاعرٍ متعفنٍ..على عكس الشاعر الرائي الذي يكتب شعرًا رؤيويًا/ بصريًّا.. وبهذا

لا بد أن يرى طريق الأول والتالي.. أي طريق البداية والنهاية، وطريق الوجود والعدم ـ والجحيم والفردوس والظلام والنور والموت والحياة. إنها

دروب تعرف كيف ستتبع مجراها، ولا بد أن تأتي هي للشاعر، وهو لا بد أن يأتي إليها ويجد آثاره وعلاماته فيها مهما تموهت في غبش الزمان.

في قصيدته "أبي في حراسة الأيام" (ديوان عظمة أخرى لكلب القبيلة ـ دار الجمل)، يربط سركون بين العظمة وبين الغراب.. فهذا الرجل الجالس أمام الجدار الحصين يرتشف قهوته الصباحية، ويلف سيجارته الأولى ساهيًا لا ينتظر لا العَظْمة التي يتصارع البشر من أجلها، ولا حماقة أو غراب النبوءة الذي أرسله نوح ليكتشف رقعة للعيش.. فعالم بكامله، وبمختلف كائناته، يدور في قارب نوح تائهًا يبحث عن منقذٍ. إنه جدل العلاقة بين الحياة واكتشاف المعرفة والوعي، وبين ضياع الإنسان.. حتى وإن كان في قارب إنقاذ لم يَرْسُ بعد.

وهذا الإنسان المسكين الذي يتحدث عنه الشاعر، يعرف أن الجدران ووحوش السمسرة ستقف أمامه في عالم النهار وهو يتمعن بالجدار مُصْغِيًا لنبضه وللفجر، لا ينتظر أبدًا لا العَظْمة ولا الحمامة التي عادت له بأخبار الطوفان.. وهذه هي المفاجأة، حيث يمازج سركون بينه (الإنسان) وبين نوح.. لكن الفارق أن هذا الكائن يئس لدرجة كبيرة، فلا ينتظر أخبار الطوفان ولا يقلق على شيءٍ ما.. فهو يجلس جلسته الأبدية وكأنه جاء من عصر الطوفان ليُقذف في عصر طوفان جديد هو طوفان سماسرة الحياة. إنه ينتظر فقط وكأنه إحدى شخصيات صموئيل بيكيت التي لا تمل الانتظار ولا تترك مكانها وكأنها ملتصقة به أو جزء منه. من أين جاء، وكيف سقط هذا الكائن ـ الإنسان ـ الرجل ليفاجئنا بجلسته؟.. هل سقط في هوة الأبدية، أم سقط ليموت بلا تاريخ في هذه الحياة الزائفة؟

يسقط الإنسان دائمًا، سواء كان في الملكوت أم الجحيم. وليس المهم مكان السقوط، وإنما لماذا يسقط؟ أن يسقط على ركبتيه فهذا شيء له علاقة بخضوع الإنسان أمام الموت أو العدم. نعم، عندما يفقد القدرة على المقاومة، فلا بد أنه وَعَى مأساته؛ أي إنه اصطدم بالسد الذي تتكسر عليه موجة العمر النافقة.

فالحزن يمتلك مطرقته ليضرب الإنسان في العمق، والألم يشكّل إعصارًا في عالم فيه الكثير من المهانة والألم والحزن، يقوده ملاك ببلطته أو بقوة الله أو الشيطان.. لا يهم؛ لأن مأساة الإنسان تتكرر دائمًا. إذن لا بد أن تُحصد ركبتا الإنسان ــ الشاعر ـ الحصان ـ بمنجل أو منشار، أو ببلطة الملاك الريشية. وبهذا العنف الشعري، يفاجئنا سركون بشعرٍ راءٍ ـ بصريٌ ـ دراميٌ كعنف الحياة.

فإذا كان الملاك يحمل بلطته الريشية، فإن ذات الملاك في قصيدة أخرى يتحول إلى ملاك حجري، ويفضل الشاعر العيش تحت ظله، فهو ملاك المَنِيَّة الحجري، حتى وإن صرخ الشاعر بصهيل ألف حصان لتنفتح بوابات الأرض ويتردد صراخه ـ أوصهيله ـ كفأس مرفوعة في يد الريح. وحتى ذلك اليوم الذي لن يعود فيه الشاعر كحصان غجري متعب منهَك القوى ليجتزّوا ركبتيه؛ لأن ملاك الرحمة تحول إلى ملاك حجري لا يحمل أية رأفة، بل يحمل بلطة الذبح من الوريد للوريد، كما في قصيدة "الملاك الحجري" في ديوان "عظْمة أخرى لكلب القبيلة":

حتى ذلك اليوم الذي لن أعودَ فيه

إلى قصدير الأيام المحترقة، والفأس المرفوعة

في يد الريح، أجمعُ نفسي، بكلّ خِرَق الأيام ونكباتها، تحتَ

سقفِ هذا الملاك الحجري.

أنا الذي وحدي مَن كان..

ومنذ آدم، لا شيء، منذ آدم

سأتناول تحت هذا العنوان ثلاث قصائد من ديوان عظمة أخرى لكلب القبيلة دَمجتُها، وهي قصائد "أنا الذي، منذ آدم، ولا شيء، منذ آدم"، وسأحاول أن أقرأها كموضوع واحد عن الفَناء والعدم بامتياز؛ لأنني أراها تكوّن قصيدة

واحدة تطرح لنا رؤيا سركون عن النهاية المحتومة له ـ كإنسان ـ وللبشرية وللعالم الذي نعيش فيه. إنه يتكلم فيها عن زمن الصفر الذي تتساوى فيه الأشياء، وتستيقظ الآلهة غاضبة بعد أن غَفَتْ.

في هذه القصائد الثلاث التي هي رؤيا بصرية واحدة للكون، معالجة من خلال رؤى شعرية وذاكرة بصرية، وكذلك من خلال السر الذي اكتشفه سركون في الكلمات والزمان الذي لا يني يحمل الموت على جناحيه وهو يتقدم بعربته بتأنٍ أمام ابن آدم صاحب الفكاهة اليومية السمجة.. ففيها يفاجئنا الشاعر، منذ البداية؛ إذ يصدمنا بحقيقة وجودنا حيث ومنذ آدم، لا شيء، منذ آدم لا شيء، لا شيء؛ لأ ن الشاعر وحده مَن كان، أو هو وحده مَن رأى. ويتبادر لنا السؤال: ما الرؤيا التي رآها الشاعر؟

ومن خلال دمج هذه القصائد الثلاث والتعامل معها وكأنها فكرة واحدة في قصيدة، نلاحظ أن الذي رآه الشاعر هو العدم والنهاية المأساوية التي تُخرِس الموت ذاته، حيث:

لا نأمةٌ.

هل مات من كانوا هنا؟

لا كلمةٌ

تَرِدُ اللسانَ .

لأجتلي سرًّا يُعذّبني؟ يُعذّبني طوال الليل. حتى

صيحة الديك الذبيح

لأجتلي سرًّا. وأسمعَ صيحةً الأكوانِ؟

(إنهُ مأتمٌ. قالوا لنا: عرسٌ)

جيوشُ الهمِّ تسحبني

بسلسلةٍ

ويستلمُ الزمانُ أعِنَّةَ الحوذيِّ ـ

تسبقنا الظلالُ. وراءَنا: كلّ الذين، وكلُّ منْ.

بهذه الصورة القاسية أو الرؤيا الخشنة، يُدخلنا الشاعر إلى كون صامت، لا حركة بل لا نأمة فيه؛ فكل شيء ميت فيه حتى الكلمات. والشاعر يحاول أن يكتشف سر الكلمات والأشياء. هنا وفي هذه القصيدة، تفقد الكلمات معانيها وتتحول إلى أصوات أو همهمات، على الرغم من أن الشاعر له القدرة على تحدى الموت ليس شعريًّا وإنما حياتيًّا، فهو قد اعتاد على المنفى وعلى المخاطرة واجتلاء السر مهما كان صعبًا وبعيدًا. إنه ـ ومنذ التاريخ الأول حيث بكورة الأشياء ـ يهيلُ جمرًا يحفِّز رؤاه، فيعود إلى الحياة الأولى في بداية الخلق والكون حيث يرعى كثور في الحقول. هكذا تهمس حواس الشاعر في ساعة الصفر أو في ساعة العدم.

وها هو يلعب لعبته مع الطبيعة والحياة، حيث تلقي له الفصول بثمار أو أعشاب ملوثة وهو منشغل بلعب النرد في بئر الفصول، من أجل أن يجتلي السر الذي يعذبه طوال الليل حتى يصيح الديك، إذ لا بد أن يختفي وكأنه شبح أو روح غريبة في هذا العالم الخَرِب/ الموات. فمثل هؤلاء يطوفون الليل كله ويتلاشون عند صيحة الديك فجرًا. والشاعر لا بد أن يلاحق سره حتى يسمع صيحة الأكوان.

كل شيء هنا يختلط ويتساوى: الموت يساوي البهجة أو الفرح أو الحياة. هل هذا العالم مأتمٌ أم عُرسٌ؟ مَسْخَرَةٌ أم تراجيديا.. ما دام الزمان حوذيًّا يتجول بعربة الحياة أو الموت أو الظلال التي تسبق عادة الكائن. وقبل أن تغيب عربة هذا الحوذي في الأفق، نلتفت وراءنا حيث كل الذين كانوا أحياء أو موتى، وحيث كل مَن كان في هذا الوجود الذي تحول إلى عدم في ساعة الصفر.

وبالتأكيد فعندما يقود الزمان العربة، تختلط كل المقاييس، وتتداخل الأرقام، وتتوقف عقارب الساعة؛ لأن هذا الحوذي/ الزمان/ الموت سيتحكم بكل شيء، ولا يود أن يخبرنا متى تنتهي رحلته، ولا إلى أين وجهته.

إنها رؤيا شاعر بصري مثل سركون، يرى اختلاط الأشياء ووضوحها في الآن ذاته، ولهذا فإنه عندما يقول «أنا الذي رأى»، نجد تكملتها أو جوابها في نهاية قصيدة أخرى (منذ آدم) لتتشكل الكلمات في رؤانا أو بصيرتنا كالتالي: «أنا الذي رأى» لأنني «أنا وحدي من كان»، ولهذا فإن سر الكلمات في هذا العدم يفقد معناه ولا يعني أي شيء كما الحياة.. فالكلمات لا يمكن أن تفعل شيئًا إزاء الذي حدث.. والذي رآه الشاعر هو كلمات ليس فيها أي موسيقى حتى تخلق الديناميكية والحياة. إذن فالسر خارج الفهم واللغة والتواصل الفكري،

ولا بد أن يكون هناك سر آخر يخلق هذا التواصل، وهذا بالتأكيد يحتاج إلى رحلة أبدية من قِبَل الشاعر ليستجلي لنا هذا السر.

إنه سر أطلقته الرؤيا الشعرية وبصرياتها، فأمسك الشاعر بزمنه البصري هو وسلك طريقًا أخرى في الحياة. إنه رأى كيف يقود الزمانُ/ الحوذيُّ العربةَ، وسارا في تلك الطريق (الشاعر والحوذي معًا). هل أقول الكائن والموت؟ فقط إذا كان الشاعر رائيًا وبصريًّا كأنه الزمان، يمكنه أن يقود عربة الرؤيا والإبداع والشعر.. وهو بهذا وحده مَن كان ومن رأى.

واختارَ طريقًا أخرى

يسلكها في حياته، وانطلقَ في سبيلهِ

ذاك دونَ أن يأبهَ بشيء، ليقبض على السرّ

الذي أطلقتْ سراحَهُ الكلمات.

رأيتُك:، كنت أنتَ الماشي في تلك الطريق

وإذا لم تكن.. فأنا، وحديَ، من كان.

وتتوضح لنا المعادلة الرؤيوية السركونية من جديد كالتالي: لا شيء، منذ آدم، لا شيء، أنا الذي رأى لأنني أنا وحدي مَن كان.

في هذا العالم الذي لا نأمة فيه، تصبح التعويذة أو الدعاء أو الأنشودة مقطوعة الجذور؛ لأنه ليس هنالك من يرفعها له ما دام الموت أو الزمان هو الحوذي الذي يقودنا في هذا العالم، فتنزل الفأس وما من حَطّاب، إنما الشجرة فقط تتلقى الضرب. وفي غابة الرؤى، يتلعثم الشاعر وسط الظلام، فهي ظلمة لم يفهمها لأنها «مستورة بصوف من غَزْلِ النجوم». وها هو وحيدًا وعاريًا من الرؤيا والتنبؤ؛ لأنه اكتشف أن الأغاني تطير مع الريح دون أن تترك أثرًا، أما المراثي فهي التي تأتي تباعًا ودائمًا.

هذه هي حركة الزمان؛ يذهب كل شيء، ويأتي كل شيء في آن واحد أو لا يأتي، ولا يذهب أحد. كل شيء ساكن، أو كل شيء يتحرك بديناميكيته، حركة لولبية تؤكد على الفراغ حيث «لا شيء، منذ آدم غير ملحمة التراب».

آه. إذن لا شيء سوى التراب الذي يتحول إلى طين ليُخْلق الإنسان منه ويُدفن فيه، هذه هي دورة الزمان والحياة. لا شيء جديد، فالسماء على حالها تحتضن أشياءها العزيزة، والليل يحتضن نجومه. لا شيء يأتي، لا شيء يذهب. كل شيء ساكن في مكانه. هكذا تكون الحال عادةً في ساعة العدم.. ساعة الصفر.. هذه التي لا نسمع فيها حتى ولا نأمة:

السماء تحتضنُ غيمتَها اليتيمة

والليلُ يقبلُ أن تُرصعهُ ألفُ نجمة.

ولكن على الرغم من هذا، فإن الرؤيا تتوضح لدى الشاعر بحيث يصبح هو المالك الحقيقي للأكوان والمجرات الأخرى، تأتيه الشمس ترقص على مشمع مائدته. إنه نهار الرؤيا الشعرية البصرية، رؤيا ناصعة مثل وجه الله الذي يواجه الشاعرَ بنوره، عندها فقط تخترق الرؤيا والبصيرة مواطن الأسرار في أعماق الذاكرة البصرية للشاعر، فتشع تلك الأحاسيس التي تخترقه كرمح حاد النصل لأن فيها نورًا من مشكاة الله.. إنها الرؤيا وشمس الشاعر التي ستنيرنا.

مرة أخرى يتساوى في هذه القصيدة الموت والنوم، حتى وإن جرت أنهار من الدم وسبقتها فيالق الحروب، فلم يستيقظ أحد. فقط هناك ذاك الذي رأى.

اعتاد سركون في قصائده أن يجعل الأشياء تتخلى عن وجودها الساكن لتُدْخِلَ الحيوية وذلك الإيقاع الهارموني معقد الفهم الذي لا يدل على السكون والرومانسية، وإنما على العنف أيضًا، إذ عندما يفوت الأمل يزداد الألم ويبدأ العبث، والجميع سيطارد الضحية وليس الجلاد، حيث على ضفاف نهر الحياة يغزل العنف أحبولته يُكَيِّفَهُ القاتل ـ الدكتاتور ـ البهلول، ليحول المأساة إلى مسخرة وبالعكس، لدرجة أن يأتينا التأريخ في حُلة المشعوذين ليلقي خطبته: مرة ملهاة، ومرة مأساة.. فمرة دكتاتور قاتل، ومرة بهلول.

فيشدّون الضحية ويمزقون الجسد من أجل أن يقنّعوا الجريمة بصوف سميك من الظلام. إنهم يمزقون الضحية بتلذذ لا مثيل له بحيث يربطونها بعربة الأفراس الأربعة حتى تتجه إلى أربع جهات من هذا العالم الشاسع، ويحدث هذا عندما يأتي البرابرة المضحكون القدامى من جديد، يتقدمهم القاتل المغطى بالدم من هامته إلى قدميه، بهلول أو دكتاتور. إنهم جاءوا.. أولئك البرابرة.. أحباؤنا وأعداؤنا.. جاءوا من جديد لأنهم منا، من لحمنا، فنحن الذين خلقناهم كسماسرة يعبدون ذهب الدنيا الذي يغشّى عيونهم.. جاءوا لا يصدهم عنا حتى سورنا الحديدي العظيم.

وها نحن أمام مكنسة الله ستكنسنا كما عاصفة عاتية، ستكنس الزيف والجنون وذلك القناع القبيح لعهرنا الشرير، فيتعرى قناعنا:

أكداس من الأصباغ

والدمِ، والجرائم

والليالي.

أقبِلي يا ريحُ.

مكنسةَ الإلهِ تقدّمي.

لذا فإن الشاعر وحده هو الذي كان أو الذي رأى، ففي عالم السكون وزمن الصفر فإن الذات الفاعلة التي تختار وعيها ومواقفها هي التي تكون حيّة.

ما كان يقلق سركون هو عصره ومعاصروه ومهرجوه ودبيب الموت، وذلك الحوذي/ الزمان الذي يدب بمهل ساخرًا. لذا سيقول الشاعر ـ الذي هو أسطورة وتاريخ في الآن ذاته ـ سيقول قصيدته أو رؤاه الجهنمية:

لا تَرمِ في مستنقعٍ حجرًا

ولا تطرقْ على بابٍ

فلا أحدَ وراءَهُ، غيرُ هذا الميّت الحيّ

الموزّع بَيْنَ بَينَ في أنا، بلا أنا

وها نحن نسمعه بصوته المتحشرج والمتقطع والصدى الغريب الذي تنقله الريح، ليهمس جرائم عصرنا ويميزه. إنهم ماتوا بلا «أنا» أحياء، أموات أو بَيْنَ بَين:

يأتي الصوت:

هل ماااااااتَ

من كاااااانوا

هنااااا؟..

ولا أحدَ يجيب؛ فالكون أخرس، والإنسان هرب مع الزمان/ الموت في عربته في هذا العالم الكئيب الذي يخدعنا كمهرج مزيف.. والشاعر وحيد، وحيد.. والكلمات فقدت معناها وتحولت إلى غشارات أو همهمات أو صوت تنقله رياح اللا معنى.

ويمكن القول إننا نلحظ دائمًا عند قراءتنا لشعر سركون، دفقًا أو صدًى شكسبيريًّا في جزالة المعنى التأويلي، وكذلك صدى لكتابات صموئيل بيكيت في

تكثيف وأسلبة الجملة الشعرية.. بل إن الكلمة الواحدة لها وجوهها العديدة، وفي ذات الوقت ليس لها أي معنى!

ويمكننا القول إن سركون بولص في ديوانه "عظمة أخرى لكلب القبيلة" قد اقترب من همس الروح الشعري ومن الرؤيا الشعرية وبصريات الشعر، وهذا واضح في الكثير من عناوين وقصائد الديوان. فهنا يمكننا أن نلاحظ أن سركون - إضافةً إلى نظرته المتفرده عن الواقع كأسطورة، أو بالعكس: الأسطورة كواقع - فإن معالجته الشعرية أصبحت ذات طابع شمل الإنسان ككائن غير محدد بالجغرافيا؛ أي كائن منفيّ بالزمان والزمان. وعلى الرغم من اختلاف أساطيره القديمة وغنى الحديثة منها، إلا إنه يمتلك قلقه وخوفه ومفاهيمة حول الحياة والموت، أو حول النهاية العدمية.. ومن هنا تأتي لغة سركون الشعرية المتفردة.

وفي الختام، وأمام الأكروبول، بنى الشاعر سركون بولص مدينة من بلور هي مدينة أين، مدينة الأول والتالي، مدينة طريق الصد ما ردّ.. قال في معابدها وأمام سدنتها نبوءاته ووصاياه للبشر جميعًا، واحتفظ لنفسه بحلم الطفولة وقبضة من شعاع الشمس، ورحل بعيدًا عنا حيث غاب في أفق بحر الشعر الرؤيوي/ البصري النائي، حيث الأبدية هناك، يبحث عن مدينة "أين" في طريق لا يرد منه من بدأه، فروحه البصيرة دائمًا ستحوم حولنا، حتى وإن تركتنا زمنًا غاضبةً من عالمنا. وسأعود أنا من جديد لأبحث عن تعاويذك التي خبئتها تحت الجسر في غابة برلين..

١ـ منتخبات شعرية
من شعر سركون بولص

- ١ -

أنا الذي

لا نأمةٌ.

هل مات من كانوا هنا؟

لا كلمةٌ

تَرِدُ اللسان –

الانتظارُ أم الهجوم؟

أم التملّصُ من...

كهذا الصمت

حين أُهيل جمرَ تحفُّزي حتى

يبلّدني التحامُ غرائزي: أرعى كثورٍ في الحقول

أنا نبوخذُ نُصَّر –

تُلقي الفصولُ إليَّ أعشابًا ملوَّثةً، وأُلقي النردَ في بئر الفصول -

لأجتلي سرًّا يعذبني؟ يعذبني طوال الليل. حتى

صيحة الديك الذبيح.

لأجتلي سرًّا. وأسمعَ ضجّةَ الأكوانِ؟

(إنهُ مأتمٌ. قالوا لنا: عُرْسٌ)

جيوشُ الهمّ تسحبني

بسلسلةٍ

ويستلمُ الزمانُ أعنّةَ الحوذيّ –

تسبقنا الظلالُ. وراءنا: كلُّ الذينَ، وكلُّ مَنْ.

*

"طال الزمن"، قال الرجل.

*

شمسٌ على هذا المشمّع فوق مائدتي:

نهارٌ لا يضاهيه نهار.

مثل وجه الله تبقى تحت عينيّ انعكاستُها،

وتخرقني إلى قاعي كرمحٍ –

إنها شمسي.

وملأى غرفتي، بيتي، كقارب رَغْ

تسافرُ في المتاهة بالهدايا.

شمسٌ على صحني

وصحني، في الحقيقة، فارغٌ:

حبّات زيتونٍ، بقايا قنّبيطٍ، عظمةٌ...

ما زاد عن مطلوبنا، تلك البقايا .

نُتفةٌ في كل يومٍ، قشرةٌ

نلقي بها في لُجَّة التيار - يبقى الصحنُ والسّكين.

تبقى شوكةُ. أبقى، وجوعي، تُخمتي.

الشمسُ أو ليمونة

تطفو على وجه الغدير المكتسي

بطحالبٍ ألقي إلى أكداسها حجرًا

فتخفقُ، مرةً، وتُبَقْبِقُ الأغوار- فقّاعاتُ أوهامٍ مبدَّدة

رغابٌ لم تجسدها الوقائعُ

جَمْجَماتٌ لا محلّ لها من الإعراب -

أطماعٌ. دهاليزٌ. وعودٌ بالعدالة؟

(بالسعادة!)

رغوةُ الكلمات في بالوعة المعنى

تواريخٌ

وثمّةَ من يُفبركها، ويشطبنا بمِمْحَاةٍ.. لنبقى.

(قال الرجل: "فاتَ الأمل. زادَ الألم")

شدّوا الضحيّة بين أربعةٍ

من الأفراسِ جامحةٍ.

جنودٌ يسكرون. جنازةٌ

عبرت وراء التل. هل جاءَ

البرابرةُ القدامى من وراء البحر؟

هل جاءوا؟

وحتى لو بنينا سورنا الصينيّ

سوف يقالُ: جاءوا.

إنهم منّا، وفينا. جاء آخَرُنا

ليُضحكنا، ويُبكينا. ويبني حولنا سورًا من الأرزاء.

لكن، سوفَ نبقى.

(هناك، في بلاد باتاغونيا، ريحٌ

يسمّونها "مكنسة الله")

ريحٌ أريدُ لها الهبوبَ، على مدار الشرق،

في أسماله الزهراءِ

والغرب المدجّج بالرفاه: أريدُ أن أختارَها

لتكونَ لي

أن أستضيفَ جنونَها

إذ تكنسُ الأيامَ والأسماءَ

تكنس وجه عالمنا كمزبلةٍ

لتنكشف التجاعيدُ تحت

أكداسٍ من الأصباغ والدم، والجرائمِ والليالي.

أقْبلي، يا ريحُ.

مكنسةَ الإلهِ، تَقدّمي.

قال الرجُل. قال الرجُل

لا ترمِ في مستنقعٍ حجرًا

ولا تطرق على بابٍ

فلا أحد وراءه، غيرُ هذا الميّت الحيّ

الموزع بينَ بينَ في أناهُ، بلا أنا

يأتي الصدى:

هل مااااااااتَ

مَن كاااااااانوا

هنااااااا؟...

جاء الواحدُ الذي يقولُ، والآخر الذي يَصْمتُ.

الذي يمضي، والآتي من هناك.

بينهما كلمةٌ، أو نأمةٌ.

بينهما أنهارٌ من الدم جرتْ، فيالقُ تسبقها الطبولُ.

ولم يستيقظ أحد.

بينهما صيحةُ الجنين على سنّ الرمح

في يد أول جنديٍّ أعماهُ السُّكْر

يخسفُ بابَ البيت.

بينهما مستفعلنٌ، أو ربّما متفاعلنٌ؟

لا

ليس بينهما سوايَ:

أنا الذي.

ـ ٢ ـ أبي في حراسة الأيّام

لم تكن العَظمة، ولا الغُراب

كانَ أبي، في حراسة الأيام

يشربُ فنجان شايِهِ الأوّل قبل الفجر، يلفّ سيجارته الأولى

بظفْر إبهامه المتشظّي كرأس ثُومة.

تحت نور الفجر المتدفّق من النافذة، كانَ حذاؤهُ الضخم

ينعسُ مثل سُلحفاة زنجيّة.

كان يُدخّن، يُحدّقُ في الجدار

ويعرفُ أنّ جدرانًا أخرى بانتظاره عندما يتركُ البيت

ويُقابلُ وحوشَ النهار، وأنيابَها الحادّة.

لا العَظمة، تلك التي تسبحُ في حَساء أيّامه كأصبع القدَر

لا، ولا الحمامة التي عادت إليهِ بأخبار الطوفان.

ـ ٣ ـ سقط الرجل

في وسَط الساحة

سقطَ الرجُلُ على رُكبتيه.

ـ هل كان مُتعَبًا إلى حدّ

أن فقدَ القُدرة على الوقوف؟

ـ هل وصلَ إلى ذلك السدّ

حيث تتكسّرُ موجةُ العُمر النافقة؟

هل قضى عليه الحزنُ بمطرقةٍ يا تُرى؟

هل كانَ إعصارُ الألم؟

ـ رُبّما كانت فاجعةً لا يطيقُ على تَحَمّلها أحد.

ـ ربّما كان ملاكُ الرحمة

جاءَ ببَلطته الريشيّة عندما حانَ لهُ أن يجيء.

ـ ربّما كان الله أو الشيطان!

في وسط الساحة

سقطَ الرجلُ فَجأةً مثلَ حصان

حصَدوا رُكبتيهِ بمنْجَل.

ـ ٤ ـ جسدي الحيّ في لحظته

النوافذُ مُغَطّاةٌ بستائرها المُخَرَّمة، وأنا
راقدٌ في سريري، بؤرةٌ لشَذراتٍ آتية من باطن أرضي أنا، جسَدي
الحيّ في لحظته، هذا التنّور الذي لا يكفُّ عن تَدوير الأرغفة
للجياع المزدحمينَ على بابي.
وجهي مُعَلّى للسماء وما من زاويةٍ للتنَحّي
شَعري مُعَفَّرٌ بأتربة الشمس، والهواءُ يدخلُ قُمرات سفينة
أبعثُ بها إلى البحر، بين آونةٍ وأخرى، مصنوعة من كلماتي.
كلماتي المليئة بالنذائر، والنُّذُر، ومفاجآت أيّامي.
هي الأثقَل من تُراب قبر أبي المجهول في مسقط راسي.
لا، لستُ الطريحَ الذي قد تتخيّل، على سرير انعزالاتي
أبعدَ من أن تصلني صيحاتُكَ المجيدة.
النورُ يُملّسُ وجهي، والرؤيةُ قد تُحيلُ جدرانَ غرفتي
إلى مسرحٍ ورَقيّ، يُشعلُ فيه النارَ عُودُ ثقاب.
يدي قد تُسقطُ حِمْلها من الكلمات على هذه العتبة المغطّاة بالخطى
وتُبَعثرني ريحُ الربّ الغاضب المترنّح في مسيرتهِ عبرَ الصحراء كحَفنةٍ
من الحنطة.
(آه، يا أوجُهَ التواريخ الجريحة!)
هذا أنا: صوتُ أجراسي الخفيّة في اللحم، أعلى من عاصفةٍ وشيكة.

ـ ٥ ـ إرْثٌ بطعم التراب

كتبٌ مغلقةٌ في وجه

العالم.

آلامنا، طعمُ التراب. هذا الإرثُ، سماءٌ

خانتها العين. ربّ نسيَ بسطالهُ

على رقابنا، منذ الأبد

يعزفُ لحنه الأسود على

هاربسيكورد العظام، في حضرة الليل.

يسقطُ رأسٌ مع كلّ نغمة.

وذاتَ يوم يفرغ البلد.

ذات يوم لا تبقى سوى الأسلاك

التي مدّها الغزاة.

ذات يوم تبدأ الصحراءُ بالاقتراب.

الريحُ وحدها

تنزل، وتنزفُ كالأم، وتصرخُ

وتلدُ.

- وكن، مَن كان هنا قبلنا، قبل أن نأتي؟

- البيتُ، ومن كانوا في البيت.

وهذه الريح.

٦ ـ طنجـــة

(في ذكرى محمد شكري)

أضواؤها، من إسبانيا، دَعتني

كعِقدٍ ضائع من اللآلئ

لأركبَ سفينةً

اسمُها "ابن بطّوطة"

أقلعت بي من "الجزيرة الخضراء"

في رمَضان. والآن، من نافذتي في طنجة

بأعلى الأدراج المسمّاة

"نزلة الإسبان"، أرى سُبْحة

من الأنوار الغائمة تُسَوِّرُ جبل طارق.

النزلةُ مائتان ونيّف من الأدراج

حتى تنزل إلى البحر.

من يدري أيّةُ حوريّة مُجَلْبَبَة ستصعقني

بآيةِ عينيها الضاريتين هناك!

روائحُ الأرض كلّها أمامي

في صينيّة بائع الأفاويه

وبيّاعُ عِرق السوس بالزنجبيل

يهزّ في وجهي سُترتَهُ المُجَغْرَفة بأقداح الماء.

آنَئذٍ أتذكّرُ كم أنا عطشان!

وأيّ صيفٍ يستيقظُ في كبِدي

وأيّ طيفٍ من الماضي

هو هذا الطبّالُ الآتي من آخر الزنقة

يتبعهُ زمّارٌ وعدّةُ أطفال

كأنّهم يدرون جيّدًا أنني واحد منهم

طبلتي الصغيرة تحت إبطي تُعلنُ عن أفراحي

المقبلة وعيدِ أحزاني

أنا الصائمُ الذي سيُفطرُ غدًا

أنا الجائعُ الذي سيأكلُ هذا الرغيف

قبلَ أن ينام.

ـ ٧ ـ في بغداد

ضريحُ الوليّ تنقصهُ بضعُ آجُرَّات

من بلاطٍ أزرق وأحمر، جدارهُ الدائريّ تغطّيه

حتى قُبته آلافُ الخِرَق من ثيابِ مَن جئنَ هنا

جيلاً بعدَ جيلٍ من العَواقِر

يَلْتَمِسْنَ البرَكات!

حبّاتُ الكهرمان في سُبْحة المُقرئ الأعمى

عُقَدٌ مُدَمَّاةٌ لِكَم قلبِ

كانَ يخفقُ في أزمور ذاتَ زمن!

والعرّافةُ الأريبة، طارفةً بعينها الخضراء

لتطردَ سرًّا غيرَ مرغوبٍ رفرفَ من يدي المفتوحة

هاربًا مثلَ غُرابٍ إلى البعيد، تهزّ الثمرة

في أعلى أغصان الزمن، حجرًا

لهُ سيماءُ الذهب...

إنّها لا تُخبرني

عمّا إذا كانت تعرفُ كلّ هذا

أم لا، فنحنُ لا نتكلمُ، لا نقولُ شيئًا

أو نُفْصِحُ عمّا لا يُقالُ في حضرة الأبد.

....

ـ ٨ ـ صوت أيّامي، أزمنة الآخرين

لم نعد نحبّ ما كنا مُوَلَّهينَ بهِ.

ما كانَ يُسرّنا، كالرمادِ، على لساننا، يستقرُّ.

لأنهُ الأمس.

نعانقُ ما كانَ، ولا نقشعرّ عندما

نعرفُ أنه الماضي، تلك الجُثّةُ الأمينة.

للأشياء أحتافُها أيضًا

شُحناتُ انتفاضاتها المحشودة

حتى التَّكَهْرُب، وأسرارُها التي تُضاهِي

في تَمادِيها، لغةَ السحابات الهاربة عبرَ سمائي.

هكذا صارت حياتي، أشبهَ بجغرافيا

لا يمكنُ تفسيرُها بالمواقعِ، وصوتُ أيّامي

لم يَعُدْ قابلاً للتبنّي من قِبَلِ أزمنة الآخرين.

بينما العالمُ من حولي لا يكفّ عن تِردادِ أقانيمهِ:

الخُلدُ يحلمُ في جُحرهِ المتواضع

من يدري بماذا؟

الفَراشةُ في طريقها إلى الجنة

تطيشُ عن حدّ السياج.

الكلبُ، خلفَهُ، يُفسّرُ إشاراتِ مرور العابرين

بقوانين الرائحة، ووَقْعِ الحذاء.

وحتى العصافيرُ مشغولةٌ

بتَفْلِيَةِ ريشها، والحشَراتُ في

أصدافها الهَشَّة، تتحصّـن...

ما من شاحذٍ لسكاكين الأيام هنا، يتقدّم

ما من اضطرامٍ مفاجئ في قفيز النَّحْل: ما يحدثُ ليسَ سوى

ما يحدثُ في المعمورة، وما من معنى

لما يحدثُ في حدوثهِ إلا بالنسبةِ لمن يشهدُ الحدَث.

ومع ذلك، من يُريدُ حياةً لها هذه النَّغْرة

مُقْبِلُها قبلَ، أمسُها يومُنا التالي؟

وما غَدُها، سوى لحظةٍ لن يسكنها أحدٌ سواك.

أمّا أنا، فاعطني ما تشاء:

كلَّ ما يَذْوي في لَمْح البصَر

كلّ ما يُواصلُ المَسْرَى رغمَ ظلامِ ليل العميان.

ثانيًا: علاء عبد الهادي

التأويل الرؤيوي الاستعاري

للشعر والصورة الفوتوغرافية



الاستعارة البصرية

من أجل أن تصبح الاستعارة رؤيا حياتية للإنسان تؤثر على خطابه الفكري والإنساني وحساسيته الحياتية، ولاتقتصر فقط على وظائفها المعروفة والمقتصرة في مجال اللفظ واللغة والخطاب الأدبي، يكون من الضروري وضع السؤال التالي:

ما الوسائل والأنساق التي تساعد على أن تكون الاستعارة جزءًا من رؤيا مؤسسة على فنون تعبيرية كالمسرح والفن التشكيلي والصورة السينمائية اوالفوتغرافية؟

إن عصرنا هو عصر الصورة، ونفهم الاستعارة حسب هذا المفهوم كرؤيا للعالم الموضوعي والمتخيل وتساعد الإنسان على فهم الكثير من جوانب الحياة وغموض لغته وموتها في الكثير من الأحيان. ولهذا فإنها تتحكم بالخطاب الإنساني كلغة وفكر وتصور وتخيل.

فإذا كان الأمر على هذه الحال وإذا كانت الاستعارة الأدبية هي إحدى مجالات البلاغة، وأن علم البيان مرتبط بها ويدرسها كإحدى محسنات علم البديع وبالذات محسنات الأسلوب اللغوي، وإحدى أهم الوسائل لإبراز المعنى الأدبي وتوضيح جمالياته. وبما أن مجالات الأدب واللغة وتنوعاتها، والتأويل وإمكانياته يحتم ضرورة التفكير بمجال الرؤيا التي تسمح لنا باستخدام الاستعارة كرؤيا ما دمنا نربط بين الإنسان ووعيه والمحيط الذي يسكنه ككائن حياتي، إذ إن (الاستعارة من الأدوات المهمة جدًا في محاولة الفهم الجزئي لما لا يمكن فهمه كلية: "أحاسيسنا وتجاربنا الجمالية وسلوكنا الأخلاقي ووعينا

الروحي، ومجهودات الخيال هاته لا تخلو من بعد عقلي، فهي تستعمل الاستعارة، وتستخدم ماهو عقلي أيضا." [١]

إذن هل يمكن القول بإمكانية تأسيس حقل آخر تحت عنوان بصريات الاستعارة أو الاستعارة كرؤيا؟ فإضافة إلى دور الصورة كلغة فرضتها التكنولوجيا المعاصرة والطموح اللامتناهي للإنسان وشمولية تفكيره، وتعلمه الشك في كل شيء بعد أن فرضته مفاهيم وفلسفات كل من ماركس وفرويد ونيتشه، فإن الإمكانيات التأويلية للاستعارة في وقتنا الحاضر، لا بد أن تكون كبيرة وحاضرة في الحياة لأننا نعيش في غابة من الاستعارات والرموز.

(فإذا ساعدتنا نظرية الاستعارة بوصفها تحليلاً تمهيديًا يفضي إلى نظرية الرمز، فإن نظرية الرمز في المقابل، ستتيح لنا توسيع نظرية الدلالة، بإتاحتها لنا أن نضمن فيها ليس المعنى اللفظي المزدوج فقط، بل المعنى اللالفظي المزدوج أيضا.)[٢]

وبما أن الاستعارة البصرية مرتبطة بالأسلبة أي الاختزال والتكثيف في الرؤية والفكر التعبيري واللغة وإمكانية مسك الجوهر في الضاهرة أو الأشياء كما ذكرنا سابقا، فإن هذا يساعدناعلى أن نتوصل إلى غنى الكثير من المعاني والصور بأدواتٍ فكريةٍ ولفضيةٍ قليلةٍ .، تكون إحدى أنساقها الرؤيا الشعرية البصرية والصورة الفوتوغرافية.

---

(١) جورج لايكوف ومارك جونسن. الاستعارات التي نحيا بها. ت: عبد المجيد جحفه. توبوقال للنشر ١٩٩٦

(٢) بول ريكور (نظرية التأويل ـ الخطاب وفائض المعنى . ت: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. بيروت ٢٠٠٣

ومن هذا المنطلق يمكن الحديث عن:

- روح الشعر

لا تُفهم أبدية الشعر إلا من خلال علاقته بالمجهول والمستحيل والسري واللامرئي، وهذا يفرض أحيانا استعارة رؤيوية مركبة باستخدام وسائل تأويل أخرى متعددة، مثل تركيب المعنى الذي يتكون بين اللغة الأدبية وأصناف لغوية أخرى كاللوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية. وفي هذا الصدد هنالك تجربة في الشعر العربي المعاصر لبعض الشعراء ومنهم تجربة الشاعرعلاء عبدالهادي، في ديوانه (شجن)[١] حيث رافقت الصور الفوتوغرافية كل قصيدة في الديوان، فالشاعر استخدم إمكانيات تأويل الاستعارة كرؤيا في الجملة الأدبية وفي الصورة الفوتوغرافية، على نحو أدى إلى تكوين علاقة متداخلة وإيحائية بين النص الأدبي والرؤيا الشعرية على الرغم من اختلاف أحدهما عن الآخر في المعنى التأويلي المنفصل، أي اختلاف النص الشعري عن النص الفوتوغرافي، إذ لم يفسر أحدهما الآخر بل بالعكس هنالك تناقض ما أو ابتعاد جوهري عن روح نص كل منهما، وكل أيقونة بصرية سواء كانت كلمة أو صورة لها تأويلها الخاص.

وبهذا فإن الشاعر خلق هوة بين القصيدة الشعرية والصورة الفوتوغرافية كي لا يكون أحد النصين الشعري أو اللغوي تعليقًا على الآخر، ولابد للناقد أو القارئ أن يملؤها بتأويله. وفي هذا المثال فإن مهمة استخدام الصورة الفوتوغرافية هنا هو إبراز المعنى الرؤيوي المستتر للقصيدة (المعاني الإيحائية، والأسطورية والتأويلية) وكذلك إبراز المعنى الاستعاري البصري في الصورة الفوتوغرافية حتى وإن كانت الصورة لا تعبر عن القصيدة وبالعكس مع الحفاظ على سمات كل نسق وخصوصيته اللغوية أو الرؤيوية الفوتوغرافية.

---

(١) ديوان شجن للشاعر علاء عبد الهادي، مركز الحضارة العربية. القاهرة

على الرغم مما يؤكده رولان بارت بأن النص اللفظي يوجه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة، والنص اللغوي هنا يمارس سلطة على الصورة مادام يتحكم بقراءتها. والشيء المهم هو أن الشاعر والناقد علاء عبد الهادي واع لهذا الدور الذي يلعبه النص اللفظي وكذلك تعدد الدلالات والتأويل الذي تتسم به الصورة، لهذا فإنه جعل مسافة أو هوة بين الصورة واللغة اللفظية.

لذلك فإن قصيدته تفرض على الدارس أو الناقد الذي يبغي أن يوصل رؤاه النقدية إلى القارئ المتفاعل، أن يكون منهجه وتحليله بصريا واضحًا. فمن الضروري إذن قراءة هذه القصيدة من خلال التطرق إلى الوحدات التي تشكل الخطاب الشعري عنده، وأعني:

الأبعاد السردية (النصية)، والأبعاد البصرية وأبعاد الرؤيا، والأبعاد الصوتية(أصوات القصيدة)، والأبعاد الإيقاعية أي تأويل الحركة الداخلية، والمقصود هو(المعنى الداخلي، والتأويل الشعر ي، سواء كان المعنى مستترًا أم معلنًا)، وهذا ما يجعل النقد والقراءة التأويلية البصرية المبدعة معتمدةً على التزام الشك بالنص، مما يساعدنا على اجتياز تلك المنطقة العمياء للوصول إلى استقلالية النص، ووضوح تأويله، فضلاً عن امتلاك وسائل العبور بالنص من كونه خطابًا شعريًّا واحديًا،(وما ينتج عنه من تأويلات واحدة تجعل منه نصا شعريا مغلقا) إلى النص الشعري الرؤيوي.

إذ إن الشاعر في ديوانه "شَجِن" استخدم وسيلتين مختلفتين لتحقيق الوصول إلى قصيدة شعرية بصرية حداثية، هما الكلمة والصورة الفوتوغرافية، ولهذا سأعتمد في هذه الدراسة التحليلية على ما أسميه: بالتأويل الرؤيوي ـ الاستعاري للنص.

يقوم تحليل القصيدة إذن على الرؤيا المتفاعلة، لقصيدة بصرية متفاعلة، أي تلك القصيدة التي تفرض على القارئ التفاعل مع كينونتها، وهذا يشكل ما ندعوه بمبدأ: التفاعلية الشعرية، على نحو يفرض أن تصبح القصيدة رؤية شعرية كاملة بذاتها، أي إن القصيدة تفرض روحها الشعرية التي تكمن في

مواجهتها للزمن والقدرة على عبوره، وتحولها إلى بعد شعري لرؤيوي رابع للزمن، وهذا يعني بأن البعد الشعري للقصيدة يؤشر على تكاملية الزمن أي زمن البعد الرابع للرؤيا الذي يفرض أن تؤشر القصيدة ليس فقط على الحاضر الحامل في مضامينه للماضي والمستقبل وإنما تؤشر على ما بعد المستقبل أي في تلك الرؤى وذلك الغياب المتعالي على الواقع الذي لا يتجلى ولا ينكشف إلا للشعراء أصحاب الرؤى ـ المتبصرين ـ الرائيين.

يكشف النقد الحديث روح القصيدة وليس روح الشاعر، مادامت القصيدة تتخلى عن شاعرها لحظة تكاملها رؤيويا، و ما دام الشاعر يصغي لصوت القصيدة وإيقاعها الداخلي حتى بعد كتابتها لأنه روح القصيدة، وهذا يعني، صوت الرسالة الشعرية السرية، أو صوت السر الخفي أو ميتافيزيقيا الحضور الشعري الرؤيوي.

ومن هنا فإن القصيدة المتفاعلة تمتلك سريتها وغموضها وتجلياتها، وإذا قدر لها أن توجد فلا يمكن أن توجد إلا في هذه التجليات التي تشكل التفاعلية الشعرية المستندة على البعد الشعري الرؤيوي للقصيدة، أي أن تكون القصيدة هي الزمن بامتداده، أي إنها تكون شعرًا عندما تختصر لحظة ولادة الكائن وموته في لحظة واحدة، أن تحمل ثنائية الزمن ـ الزمان الحاضر الثابت والزمان الحاضر الديناميكي، إنها القصيدة التي تُكتب تحديًا للموت والزمن في آن واحد، وتكتب من أجل بصيرة جديدة في زمن الصفر، وبهذه التفاعلية الشعرية المستندة على البعد الشعري ـ الرؤيوي يصبح هنالك تحول في تلقي الرؤيا الشعرية فيمتزج روح القصيدة بروح الشاعر وتصبح القصيدة هي الشاعر في زمن تجلي الرؤيا.

إذن هل مازال السؤال الجوهري الذي طرحه هيدجر حول عودة زمن الآلهة قائمًا؟ وهل مازال الزمن يمتلك استعادته من جديد في عصور وأمكنة متشابهة أو مختلفة؟ وهل هو ذاته الذي يصبح جزءًا من تلك القوة التي تخلق شاعرًا

يشابه شاعرًا آخر عاش في زمان ومكان مختلفين؟ كما بينا في دائرية اللحظة الشعرية في المقدمة.

في الإجابة على هذه الأسئلة يمكننا القول: إذا كان الزمن يمتلك القدرة على الاستعادة، فإن قصيدة الرؤيا تمتلك القدرة ذاتها فتفرض حضورها في كل أوان.

إن روح القصيدة وروح الشعر عمومًا سواء كانا في الفن، أو في الجمال، أو في الحياة، أو في الطبيعة، هما اللذان يشكلان الإبداع الذي يمتلك زمنه الخاص، فهو ذلك الشعر الذي انبثق في فجرالإنسان البدائي، وخريف إنساننا المعاصر الذي خربته الآلية، وشيئية الوجود. ولهذا فإن القصيدة تشكل رؤيةً، ووجودًا بصريًّا يجب أن يكون جديدًا أمام الصمت، وعزلة الشاعر أو عزلة الإنسان عمومًا، إذ إن أحد أهداف الشعر هو ذاك الذي يساعد الشاعر المبدع على التخفيف من قسوة معاناته من ثقل الوجود من حوله.

بصريات الشعر وشاعرية الصورة

يفرض علينا هذا أن نفكر بالعبور من النص الشعرى، ونص الصورة الفوتوغرافية (التي فرضها الشاعر في ديوانه بوصفها لغة ووسيلة موازية بل أكثر تعبيرا من الكلمة) إلى نص آخر، أي العبور إلى لغة تأويل الرؤيا، وبهذا يمكننا التأثير على مصير القراءة والقارئ. وهذا ما يجعل من النص الشعري بكل وحداته(الكلمة، والصورة الفوتوغرافية المرافقة كما في ديوان شَجِن، لغة غنية وحيّة وقابلة للتأويل بصريًّا من أجل تحليل نص الصورة الفوتوغرافية، بالإضافة إلى النص اللغوي الشعري، فيصبح النص الشعري مفتوحًا، يقبل أن تتداخل فيه أنساق كثيرة، وتتعدد فيه وسائل لغة التعبير المختلفة بما في ذلك الصورة الفوتوغرافية. وهذا موجود في نص الشاعر خصوصًا في ديوانه "شَجِن" الذي يدل على امتلاك الشاعر لوعي مكثف بوظائف هذه الأساليب الإبداعية والتأويلية، فهو نص مفتوح لجميع القراءات، وهذا بالتأكيد ما يتجاوز النص الشعري المغلق الذي يحاول الكثيرون من خلاله رؤية العالم كله في حبة عنب صغيرة وجافة فتكون أدواتهم التعبيرية فقيرة.

إن اختلاف نسقين أو خطابين أو نصين ومدلولاتهما (نص الصورة الفوتوغرافية والنص الشعري) يشكل حضورهما أولاً، مثلما يشكل حضورَ نص ثالث عند تماس هذين النصين (زمنيًا)، وهو النص الذي سينتجه تأويل الرؤيا الشعرية ، وتعدد أصوات القصيدة ومعانيها. وهذا النص الثالث يوصلنا إلى فكرة ميتافيزيقيا الحضور الشعرى. فلا يمكن أن يوجد الشعر من خلال الحضور فحسب، وإنما يوجد ويفسر ويتوصل إلى معانيه من خلال الغياب أيضًا، أي تأكيد ثنائية الحضور والغياب في اللحظة ذاتها والتزامها للوصول إلى معنى الشعر، فهذا الحضور/ الغياب هو ما يؤكد تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة، وأحيانًا في المقطع الشعري الواحد. فالشعر لايجب أن يعتمد على قراءة واحدة، بل يجب أن يعتمد على قراءات مختلفة، واختلاف القراءة يفرضه النص الشعري -على نحو غير مغلق- لا يعتمد على إبراز المعنى من خلال تأكيد صوت المؤلف فحسب، وإنما من خلال تعدد الأصوات التي تكمن في انزياح النص، والرجوع إلى عوالم ماضية لها علاقة بالشعر والتراث والميثيولوجيا والأسطورة. . . إلخ.

يعطي النص الثالث (تأويل الرؤيا) معنى لكينونة النص الأول أو الأصل الذي كتبه الشاعر بداية، ولهذا فإن هذا (التأويل) أي النص الثالث هو الذي يشكل حضورًا زمانيًّا آنيًّا (الآن وهنا) في لحظة القراءة التحليلية، كذلك يشكل النص الثالث التأويلي ميتافيزيقيا حضور الغياب، حضور ذلك المعنى الذي كان غائبًا ومستترًا (في النص المكتوب) قبل تأويله، ليكتشفه الناقد صاحب الرؤيا النقدية.

فيغيب النص الأول ليشكل النص الثالث كينونة جديدة، مادام الشك في كل شيء يفرض تأويل الرؤيا الشعرية الذي يحلل (في اللحظة الراهنة) ما ورائية النص، والكلمات، والوسائل اللغوية ـ البصرية الأخرى، ومادام الشك قد ألغى -أو غيّب- أحادية المركز المحوري للكلمات والأفكار والأنساق. (فما هو حقيقي يعني ماهو حاضر في لحظة زمانية معينة لأن اللحظة الحاضرة تبدو مطلقًا

بسيطًا لا يقبل التفتيت، الماضي هو حاضر سابق، والمستقبل حاضر متوقع، لكن اللحظة الحاضرة كائنة فقط في معطى مستقل)[١]

إن الشعر حسب بودلير هو الشاعر ، هذه الفعالية المبدعة التي تصهر العالم الخارجي والشاعر (أي الموضوع والذات) في خيال مبدع أشبه بالسحر، يضع فيه الشاعر كل ما في كيانه من إحساس وعاطفة؛ لأنه مستمد من أعماق الوجود، ومن الجوهر السرمدي الذي يجري في كل كائن، ومفهوم الشعر هذا هو مفتاح السر لديه. فالشعر الذي يتحقق من مختلف الوسائل سواء باستخدام الكلمة أو الصورة الفوتوغرافية أو أية وسيلة أخرى، هو الشاعر في اللحظة ذاتها. هذا ما، كنت أشعر به وأنا أقرأ علاء عبد الهادي وسره الشعري الخفي.

وقبل الدخول في هذا أود أن أؤكد حقيقة: هي أن الشاعر كان واعيًا لمهمته بوصفه شاعرًا رائيًا، وبالإمكانات الإبداعية في استخدامه لنسقين تعبيريين مختلفين، فهو يعرف كيف يجعل من الشعر واقعًا حقيقيًا، وجوهرًا وكينونةً وجوديةً، ولهذا فإنه لا يفرض مفردات لغتنا على الشعر، وإنما يجعل من الشعر خروجًا على الأيقونة اللغوية الساكنة، مما يجعلنا نحلم ونحن في يقظة.

في ديوان علاء عبد الهادي "شَجِن" يمكننا أن نتناول ست مهمات أساسية للوصول إلى شعرية العمل وتأويل الرؤيا فيه وهي:

(١) العلاقة بين الشعر واللون والإيقاع

عند استخدام وسائل تعبيرية مختلفة يكون من السهولة أن ترى ألوانًا متعددة وخاصة، وتسمع إيقاعًا متفردًا في الشعر، ولكن الألوان ليست هي ذاتها التي نراها في الطبيعة، وإنما هي تلك الرموز اللامرئية التي يكتشفها الشاعر في الأشياء والأشكال والكائنات الأخرى، وفي همس روحها، مما يمنحها الحياة من جديد ويجعل وجودها ديناميكيًا، فتشكل بعدًا شعريًا جديدًا.

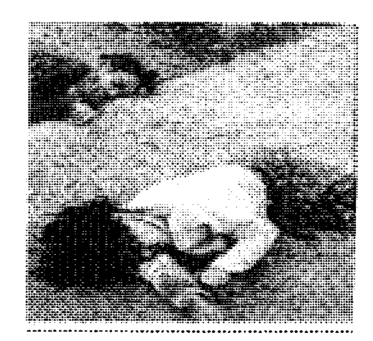
---

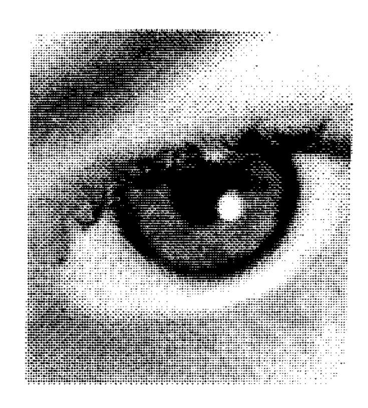
(١) دريدا عن د. عبد العزيز حمودة

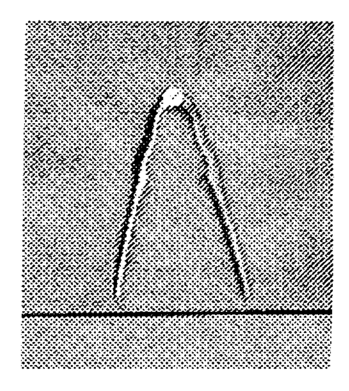
فإيقاع الزمن في شعر علاء عبد الهادي يتحدد من خلال الصوت واللون؛ لذلك فإن الشاعر يجعل دفوف الزمن تصرخ ملتاعة فينفرط الظلام لكن يتكثف ثقله ويكون فارضًا لكينونته. فالظلام يفرض لونه الأسود وكذلك الحالة الخاصة التي يتكيف الإنسان فيها لجوّ الليل (بدايته ومنتصفه ونهايته)، ولا يتوقف الأمر عند هذا، بل يتعداه إلى أن يتحول اللون الأسود إلى ترددات إيقاعية، فعند كلمة الظلام تبدأ الذاكرة الرائية المطلقة بالرؤى المتخيلة، فالظلام عادة يوحي بالليل، ولكن هذا التكرار الإيقاعي يوحي أيضًا بتكرار الألوان التي يفرضها النهار، ومن ثمّ الليل، ومرة أخرى النهار.. وهكذا. ومثل هذا التعاقب يشكل إيقاعًا تأوليًّا متواترًا. يبتعد الزمن هنا عن واقعيته ليشكل زمن القصيدة، إنه الزمن الإبداعي الشعري. هذا الزمن لا يمكنه أن يمتلك ديمومته بعيدًا عن تجلّي الذات الشعرية المبدعة، التي تمنح تأويلاً رؤيويًّا للنص.

(٢) ذاكرة الأشياء

نلاحظ في ديوان (شَجِن) أيضًا، هناك كثير من الشعر الذي يكشف عن الأشياء في الطبيعة من جديد من خلال تكوين علاقة جديدة، وبوعي جديد. فالوعي التقليدي وغير الإبداعي عادة يرى الأشياء في الطبيعة، ويتعامل معها بوصفها أشياء مهملة ثقيلة وفائضة، أو على الأقل يراها وجودًا وظيفيًّا فقط. إلا إن الشاعر البصري يرى كينونتها المتوهجة على نحو يعيد وجودها،ويمنحها ذاكرة مطلقة(يمكن أن نطلق عليها ذاكرة الأشياء المطلقة) أي الذاكرة الشعرية لوجود الأشياء، فيتجوهر وجودها، وتتوهج وكأنها تشع في البرزخ. إضافة إلى أن الشعر المبدع هو الذي يحول الأشياء إلى كائن، ويتعامل معها وكأنها تمتلك أحاسيس إنسانية (بوصفها جزءًا من ذاكرة الأشياء) وهذا ما يجسد كينونتها وذاكرتها المطلقة التي تؤدي بالشاعر إلى الانغمار ليس في المرئي فحسب، بل في اللامرئي أيضًا، ذلك المستور عن الرؤية الواقعية وهو الذي يشكل جوهر الفعالية الشعرية كما في:







ولكن من جانب آخر يخلق فعل الصداقة بين الحديقة المهجورة وأسوارها، وبين المدينة التي تعدو ككلب لاهث مسعور لكنه مدرب، شعورًا لدى القارئ بغربته وتوهانه في عالم غامض. ومن الملاحظ أن هنالك وعيًّا مستترًا للذات الشعرية التي تجعل من الكتابة طقسًا وجوديًا للشاعر، وهوالذي يخلق من خلالها وجودًا شعريًّا للأشياء والذوات الأخرى:

أبْرَأتُ قلبِي بالنَّشِيجِ:

وَكَتَبْتُ مِنْ عَرَقِي قَصِيدَة

فَقَامَتْ مِنْ دَمِي الْكِتَابَةُ

وَاسْتَبَاحَتْنِي الْحُرُوفْ)

(٣) تجلي ذات الشاعر والآخر

وهذا واضح في عموم قصائد (ديوان شَجِن)، كما في ديوانه الآخر (النشيدة)، إنه القرين أو الذات الأخرى المتربصة بالشاعر، فيتحول كل شيء كأنه جحيم، نعم إنه جحيم المكيدة التي من خلالها تستطيع الذات الأخرى أن تُوقِّع بالشاعر. والمكيدة والذات الأخرى تأخذ صفاتًا وأشكالاً عدة ومختلفة، فقد تكون هي البعد ألتدميري للزمن (الموت. العدم. إلخ) اوالطبيعة الساكنة (غير المبدعة، أو الوجود غير الديناميكي، أو ثرثرة الوجود. وغيرها) ولكن هنالك تجليًا للذات يكشف لنا دائمًا ذاتَه الأخرى بطريقة التماهي مع القرين الداخلي:

تَمَاهَيْتُ دَاخِلِي

مَعَ مَنْ اسْتَيْقَظَ فِي تَخْلِيقِهِ

مَنْ غَابَ فِي الكَوْنِ

وَأفسَدَهُ الحُضُورُ

ومن هنا يكَوّن حضور الشاعر لأنه خالق الأشياء المحيطة به، ومن ثم يقوم بمراقبة حضورها ليجعل لها فاعلية من جديد:

وَحِينَ أكْمَلَ المَطَرُ قِيَامَهُ

سَقَطَتْ مِنْ خَلْفِي الأمَاكِنُ

فَمكَثْتُ فَوْقَ التُّرَابِ

أرْقُبُ الوَقَائِعَ

وَمَسِسْتُ هَيْئَتِي

فَشَملَنِي الحُضُورُ بَالْمُبَاغَتَةِ.

على الرغم من أن الشاعر يجعل من جسده قرينه وصفيّه أحيانًا مثل:

يشُدُّنِي جَسَدِي إلَيّْ

وما مَدَدّتُ لَهُ يَدِي.

هنا يتوهج الشاعر بذاته الشعرية التي يقذفها متعمدًا في كون شعري راء:

وَحْدِي أنَا

هَذِي يَدِي، مَسْكُونَةٌ بَالرّيح

فَأرِفُّ بَينَ اصَابِعِي. . وَأدُورُ

أُخْفِي مَلامِحِي،

فَتَلُمّنِي وَتَطِيرُ

كَمْ خُدْعَةٍ قَطَرَتْ عَلَي. . . . .

أرْضِ الكَهَانَةِ والتّصَامُتِ والعَمَى.

لكن هذه الذات الشعرية المتفردة تعيش حد التماهي في أحلام تخص ذواتًا أخرى التقاها الشاعر في الحلم، أو عرفها واقعيًّا أو بالبصيرة، فبالإضافة إلى الإدراك والمعرفة بالتصوف وتاريخه، نجدها تشير إلى ذوات كالحلاج، والسهروردي وغيرهم. وذوات أخرى ذُبحت أيضًا ولم تتخل عن ذاتها الحقة.

أنَا غَرِيبُ مَوَدَّتِي

وَهَدِيلِي. . يَحْمِلُهُ الأنِينْ

هَذَا أنَا الْحَلاجُ أجْرَحُ صُحْبَتِي.

يَخْتَلُنِي صَوْتِي

وَيُدْرِكُنِي الصَّدَى

(عَلى سِينِ السُّكُون)

فَلَكَمْ تَهَاوتْ نَشْوَتِي،

فَوْقَ عَجِينِ السَّامِعِين،

مِنْهَا الحَرِيقْ

وَلَمْ تُمَنِّـي نَارُهَا،

مِنِّي ارتِباكَاتُ الدُّخَان.

وتتجلى ذات الشاعر بوضوح كما في:

ثـمّ كَمْ

عَيَّرْتُمُونِي انْتِمَائِي لِلْمَدَى،

فَلَرُبَّمَا أدْرَكْتُهُ

وَلَرُبَّمَا أدْرَكْتُنِي

لأهِمَّ عَلّـنِي أرْتَوي،

وَأُسمِّي مَا أخْفَيْتُه،

لمَّا تَقَضَّى الليلُ

وَاختَنَقَ المَدَى

هَذَا هُوَ جَدَلُ الفَتَى مُتَجَلِّدً

وَأنينُ شَكْوَاهُ. . صَهيلٌ. . فِي البَرَاح.

(٤) المفاجئة المدهشة

هنالك دائمًا شيء يفاجئنا به الشاعر، يؤدي إلى قطع السياق أوالحدث، كأنه الموت، أو كالمقصلة التي تهبط بلا مبالاة على رقبة قارئ لامبالٍ:

قَالَتِ الْحَكِيمةُ

الثَّائِرَاتُ لا يَقُلْنَ وَدَاعًا

فَدُلِّينِي. . مِنْ أيْنَ يَطْلَعُ الْمَدَى؟

قَالَتْ:

مِنْ بُقْعَةٍ غَامِضَةٍ

فِي أَعْيُنِ التَّائِهين.

أو:

فَقَدْ كَانَ النِّسْيَانُ ذَاكِرَةً

والضَّوْءُ مُقَشَّرًا

والحَوَاسُ مُعْتِمَةً

حِينَ أَرْهَفَ الليلُ قوامَهُ

فنضَحَ طَيفُها

وطَفقَ يجمَعُ فَي مَائِهَا بَحْرَهُ.

يتّطرق شعر علاء عبد الهادي للحكمة، والأمثولة، والهمس الفلسفي، كما في مقطع القصيدة التالية:



قَالَتِ الْحَكِيمَةُ للشّاعِرِ:

اِخْجَلْ مِنْ تَأَمُّلِكَ،

وَلا تَكُنْ كَمَنْ يَبْحَثُ. .

فِي أَحْشَاءِ العَنَادِلِ

عَنْ غِنَاء.

أو:

هُوَ الأَمْرُ سِيَّانُ

لافَرْقَ بَيْنَ الْقَتِيلَيْنِ

أَلْفٌ سَيَسْعَى إِلَيْهَا الْقَتِيلُ

وَيَاءٌ سَيُبْرِمُهَا قاتِلُه.

وفي قصيدة مقام العشق، الطويلة، نلاحظ حضورًا للسرد العربي بأدواته وتكنيكه ونداوة العشق فيه، في محاولة للاقتراب من الليالي العربية.

هنالك سؤال جوهري عن جميع الأشياء التي تقلق الشاعر ومعاصريه، فكلمة لماذا؟ بارزة في تلافيف القصائد، فهو يجعل من القصيدة ندًّا للزمن، قرين الشاعر، وعدوه في الآن ذاته. على الرغم من أنه يعرف أن الزمن في النهاية قادرعلى إفناء القصيدة الثرثارة عندما تكتب في زمن ثرثار، أما القصيدة البصرية فإنها تؤكد ذاتها بوسائل عدة. لكن زمن الشاعر الإبداعي هو زمن خانق:

فَلَمْ يَكُنْ

قَدْ تَبَقَّى لِي

سُوى دَقَّةٍ وَاحِدَة.

ونلاحظ في ديوان النشيدة اختلافا جوهريا في الأسلوب عن ديوان (شَجِن) سواء في كتابته، أو وسائل تأويله. فإذا كان الشاعر في ديوانه السابق مهتمًا بمنح إمكانات لتأويل الصورة الفوتوغرافية المتضمنة في الديوان، وتأويل الكلمة، وخلق العلاقة بين النص وخارجه، أي بين القصيدة ـ الكلمة وبين الصورة الفوتوغرافية المرافقة، فإنه في ديوان (النشيدة) يقترب من الحكمة والتفلسف في الوجود عمومًا، الوجود الإبداعي بخاصة، ذاك الذي يُمَكِّنُ الذات الإبداعية من أن تمتلك القدرة على التحول إلى ذات جديدة، ببعد بصري يتخلق شعرًا، لا يستقيم إلا في وجود إبداعي راءٍ.

إن هذا الديوان (النشيدة) ليس قصيدة نثر ممزوجة مع كلاسيك الشعر العربي فحسب، وإنما هو ديوان متنوع للأشكال الشعرية التي تهدف إلى تأكيد. أن الشعر لا يقتصر على لغة واحدة، وإنما يأخذ أبعادًا متعددة وجديدة، فليس هنالك حدود ما، قد يمتزج السرد وقصيدة النثر والصورة الفوتوغرافية، وطرائق أخرى. وكذلك يمكن أن تُؤسْلَب القصيدة والكلمة إلى أقصى درجات الأسلبة والتكثيف، حيث تتعدد إمكانات التأويل الذي تتطلبه قصيدة النثر. إضافة إلى هذا نرى الشاعر علاء عبد الهادي يمزج كل هذا بمعجمية خاصة به تختلف عن معجمية القصيدة الكلاسيكية. إنها قصائد حديثة ومتصوفة تغزو مفاهيمنا الثقافية المعاصرة.

في هذا الديوان (النشيدة) ينبئنا الشاعر بلهيبه الداخلي بوصفه إنسانًا، وبلهيب آخر هو الشعر الذي لا يفهمه إلا أولئك الذين (اصْطَفَتْهُمُ الحَرَائقُ لِسَهْرَتِهَا الدَّائِمَة)، إنه شعر يمنح أفقًا كبيرًا للتأويل. وفي هذا الديوان مقاربة إبداعية لسريات التصوف لدى النفري، ولكن بروح المعاصرة وقلقها، وهذا واضح من

عنوان القصائد في الديوان، وعلى الرغم من أن الديوان يبدو قصيدة واحدة بنبض إبداعي متميز، جاء ممزوجًا بنعيم وعي الكتابة، فإن الشاعر قسّم الديوان وبشكل واع إلى أبواب:

مقام الحرف

مقام الحلم

في مقام العشق

مقام الكتابة

في مقام البلاد

مقام القصيد.

فهو يشاهد في رؤاه النِّفري يسخر من ذوات الشاعر ، حيث عمد هنا أن يخرج قرين (ذاته الأخرى) إلى العلن، ولا يتعامل مع ذاته الأخرى المجسدة بحنو بل بترقيع مجنون؛ لأنها لم تفهم ما دعا إليه النِّفري في قوله (فقيمَةُ كلِّ اِمْرِئٍ حَديثُ قلبِه).

في هذه المقاربة يحاول الشاعر أن يكتب شعرًا قريبا من شعر الحكماء والمتصوفة، شعر مبثوث فيه الكثير من الخيال العلمي، والدلالات والمعاني المتوازية لرؤيا وتصوفية النفرّي الحكيمة والمستفزة وكلامه الذي يكشف عن جهالة الكائن، على الرغم من أنها مستعصية على الفهم. (الحرف ناري، الحرف حجاب، وكلية الحرف حجاب، وفرعية الحرف حجاب، اخرج من بين الحروف تنجُ من السحر، فالحرف فجُّ إبليس، أما علامة مغفرتي في البلاء فأن أجعله سببا لعلم).

الشاعر في داخل علاء عبد الهادي يدعونا إلى تأويل خاص ومتفرد، لا يعتمد على كلمته وحرفه فقط، بل على قدرة القارئ المتذوق صاحب الخيال الثاقب، على الرغم من إنه يحتاج إلى قاموس لغوي ليجاري انتقاء الشاعر

لمفردات ذات معان عدة في ذات الوقت. أما الناقد فعليه أن يمتلك تقنية حرفته والأفق الأوسع، فالشاعر هنا يستفزنا بما يدعوه "قراءة ضالة" في كتاب مخاطبات المواقف للنّفري بقوله (المعرِفَةُ بَلاءُ الْخَلْقِ خُصُوصُه وَعُمُومُه. وَفِي الْجَهْلِ نَجَاةُ الخَلقِ خُصُوصُهُ وَعُمُومُه) وجهل الجهالة هنا هو التزام القبح وليس الجمال، إنه جهل العدم وليس الحياة، جهل اللامبالاة والخطايا السبع وجهل حكمة الجهلاء، فيأمرنا الشاعر ويأمر قرينه أيضًا:

فاكْتُبْ مَنْ أنْتَ

لِتَعرِفَ مَنْ أنْتَ

فالحَقُّ. لايستَعِيرُ لِسَانًا مِنْ غَيْرِه.

(٥) إمكانات السرد الدرامي ـ الشعري

من أجل أن يمارس الشاعر خيالاته وولعه، وحسه الدرامي، فإنه استخدم السرد الدرامي شعريا لتتحول القصائد إلى سرد شعري متعدد الأصوات والفضاءات كما هو الحال في درامية القصيدة الحديثة.

فنحن نرحل مع الشاعر من مكان إلى آخر وكأنه حكواتي - راوٍ بدوي جوّال، يقلقه الزمن والموت، وفضاءات الصحراء، وغثاثة الوجود ولزّوجته، ويلتقي بمختلف مجالس الناس، فيتورط بمصائرهم ويتورطون هم لوجوده الشعري، إلا إنه متورط أصلاً بوجوده القلق، ففيه يتبعه قرينه وذاته الأخرى أينما حل، مرة يورطه، وأخرى ينقذه. وفيما يهيم الشاعر في براري الحياة والوجود والعدم، يُكْسِب قصيدته لغة جديدة. إضافة إلى تضمينها لغة من التراث العربي الكلاسيكي كشعر الكلاسيكيين العظام في القصيدة أمثال المتنبي وجرير وأبونواس وغيرهم. لقد احتوى الديوان على قصيدة مقام العشق، وهي وحدها تحتاج إلى قراءة بصرية خاصة للوصول إلى تكنيكها وجمالياتها وإلى تأويلها المستتر؛ لأنها مزيج من السرد العربي التراثي ومقّومات قصيدة النثر المعاصرة.

إن هذا الشعر الذي يكتب بطريقة السرد العربي على الرغم من إنه متعدد الأصوات، والتداخل بين الحاضر والماضي، والحياة والموت، والوجود والعدم، وقصيدة النثر وكلاسيكيات الشعر العربي، كل هذا يُعد تجربة تثير الدهشة لكنها غير قابلة للتكرار من قبل الشاعر إذا كُتبَ مرة أخرى، غير أن شاعرًا مثل علاء عبد الهادي يمتلك هذا الغنى اللغوي والفكري والحس الدرامي لهو قادرٌ على أن يكتشف فضاءً لشكلٍ ومضمونٍ جديدين لقصيدته. إن شعره شكل آخر حقا، وسيكون متفردًا أيضًا عندما يتداخل فيه صدى الروح الشعري مع صدى ارتدادات الفكر مع البعد التأويلي للصورة الفوتوغرافية المرفقة ، فيبدو شعرًا لا يقع تحت أية تسمية، إنه شعر فحسب، وهذا هو تفرده.

(٦) التأويل الشعري للصورة الفوتوغرافية

من المعروف أن (تاريخ الصورة بدأ قبل تاريخ الكتابة حين كان الإنسان الأول يكتب بالصورة جميع أفكاره سواء على الصخور في الكهوف أو على أوراق الشجر والجلود) وكما يقول ابن عربي (كل مشهد لا يريك الكثرة في العين الواحدة لا تعول عليه، فالصورة عالم يضم الإنسان وما يحيطه، وهي مرآة للوجود سواء كان وجودًا صغيرًا أو كبيرًا؛ لأنه ما مِن موجود مخلوق إلا وهو صورة، وما مِنْ صورة مخلوقة إلا وهي تجل لوجود).

يتجاوز الشعر - في اعتقادي - دائما اللغة المقننة إلى الصورة الشعرية اللامرئية أي الصورة - الشعر - السر المحسوس؛ لأن للشعر علاقة بالمجهول والمستحيل، ولا يُفهم إلا من خلال أبديته الشعرية؛ ولهذا فإنه يهز دائمًا ويقلق أقانيم اللغة، ويتجاوزها إلى مزج وسائل أخرى متعددة تؤدي إلى تأويل غني وجديد، مثل تركيب المعنى الذي يتكون بين اللغة الأدبية ووسائل أخرى كالصور الفوتوغرافية التي رافقت كل قصيدة لغوية في ديوان (شجن)، حيث استخدم الشاعر المفردة الأدبية وخلق مسافة بينها وبين الأيقونية وحولها إلى لغة بصرية مركبة في فضاء بصري مع نسق بصريِ آخر هو الصورة الفوتوغرافية؛ مما أدى إلى تكوين علاقة متداخلة وإيحائية بين النص الشعري والبصري.

يفرض الشعر الرؤيوي شكلاً مستقلاً، لكنه في الوقت ذاته يوحي بوحدة الفن البصري والأدبي من خلال المزج والمقارنة بين وسائل متعددة بين الصورة الشعرية والفوتغرافية، أو مكونات اللوحة التشكيلية وإيحائها التأويلي. وفي هذا المجال تكون عين الشاعر موازية لعين الكاميرا المتقنة الصنع أو تفوقها؛ لأنها تؤكد المعنى الإيحائي للإشارة المتأتية من إيحاءات ما موجود في الصورة، ومن المؤكد أن التأويل البصري هنا لا يكتفي بالمعنى الإشاري (المكونات المباشرة لإطار "كادر" الصورة) أو الإيحائي (المعنى المستتر) وإنما يتعداه لتأكيد المعنى الأيديولوجي، والأسطوري للرسالة (الصورة)، وهذا يؤدي إلى فهم معناها، وتناولها كونها لا توحي بالوجود الثابت لمكوناتها، وإنما تشير إلى وجود لذاته أي إلى وجود ديناميكي متحرك. لكن المهم في هذا السياق هو السؤال عما تعنيه صورة فوتغرافية ما؟ وكيف استخدمها الشاعر في ديوانه الشعري؟ وما دلالاتها؟

فإذا اعتمدنا على تفسيرات رولان بارت في كتابه (العلبة النيرة) لاستطعنا القول إن الصورة الفوتوغرافية هي مغامرة عندما يختارها الشاعر ، ومن ثمّ يقرأها المتلقي، وخاصة عندما تصبح موضوعًا للبحث بوصفها نسقًا خطابيًّا، إذن هي مغامرة عندما ترفق مع النص الشعري ومغامرة عندما يتمثلها القارئ، وإنها مغامرة لأن انتقاء الصورة يخلق لذة التأويل الذي يحدد المعنى المستتر في الصورة. فهناك علاقة تأويلية متبادلة بين النص والصورة، فأحدهما يقوي الآخر. ويذهب رولان بارت إلى أن النص الشعري الذي يرافق الصورة يلعب دورين هما:

ـ الترسيخ

وذلك لأن الصورة تتميز بالتعدد الدلالي التأويلي، فتوجه انتباه وإدراك القارئ لتأثيرها في الخطاب، وبهذا فإنها تقدم للقارئ عددا كبيرا من المدلولات يضطر إلى انتقاء بعضها وإلى إهمال الآخر والنص اللغوي يحد من الدلالات المتعددة للصورة الفوتوغرافية بالذات.

فالنص اللغوي إذن يمارس سلطة على الصورة ما دام يتحكم في قراءتها ويكبح جماحها الدلالي. وأكثر ما تشيع هذه الوظيفة في الصور الثابتة كالصور الفوتوغرافية الصحفية والملصقات الإشهارية...إلخ ولهذا فإن النص يلعب إحدى الوضيفتين:

- التدعيم

وهذا الجانب يضيف إلى النص إضافات جديدة للصورة، وبهذا فإن مدلولاتها تتكامل ويصبح تأثيره كبيرًا حينما يقوم النص اللغوي بإضافة دلالات جديدة للصورة فتنصهر في كلٍ واحد. وقلما يكون هذا في الصور الفوتوغرافية وإنما يكون تأثيره أكبر في الصور المتحركة في السينما والتلفزيون والرسوم المتحركة ويجب أن يكون هناك نوع من التناسق والانسجام في العلاقة بين دور الترسيخ والتدعيم، أي لا يشكل أحدهما تأثيرًا أكبر من الآخر.

ولكن الأمر يختلف هنا في استخدام علاء عبد الهادي للمزج بين النسق اللفظي والصوري - الفوتوغرافي فهو خارج هذا المفهوم؛ إذ كان هدفه هو أن تكونَ الصورة بعيدة عن النص ولا تفسره بل بالعكس، إن الشاعر يخلق فجوة في العلاقة بين الصورة والقصيدة وعلى القارئ المتفاعل أو الناقد النبه أن يملؤها، وهذه الفجوة هي التي ترسخ النص البصري والنص اللفضي في ذات الوقت وبهذا فإنها تمنح دلالات تأويلية متعددة.

وبما أن الصورة الفوتوغرافية التي أرفقها الشاعر علاء عبد الهادي مع كل قصيدة في ديوانه (شجن) ليست شخصية، وإنما هو صنعها بقصدية بوضع تغيرات جوهرية عليها أدى بالشاعر أن يمنحها ليس فقط تأويلاً وإنما تعدد تأويلي لمعانيها. وبهذا أيضًا أكد الشاعر على المعنى الإيحائي الذي يكمن فيه التأويل، ولم يكن هدفه التأكيد على المعنى الإشاري الذي فرضه المصور أثناء نقله للواقع.

وهنا ينبثق السؤال الذي يحدد طبيعة الشعرية في القصيدة وهو ـ على الشاعر أن يعيد خلق الصورة الفوتوغرافية حالما يدخلها في عملية الخلق الإبداعي مما يخلق الاستعارة الرؤيوية . ومن السهل القول بأن النسق اللغوي له المكانة الأولى في إرسال الخطاب ووضوحه؛ لأنه نظام مباشر فهو يحيل مباشرة لمدلولاته. وعلى الرغم من هذا فإن النسق اللغوي في الكثير من الأحيان لا يحتكر الدلالة بمفرده، بل إنه يضطر إلى الاستعانة بأنظمةٍ غير لسانيةٍ مستقلةٍ كما في (الأيقونة - الصورة) لضمان أداء التواصل والتدليل والتأويل.

ومن أجل ترسيخ هذه الأهمية يبرز لنا وجود الأيقونة - الصورة وأهمية التغيرات عليها كوسيلة لتمتين تأثير الاستعارة الرائية وبهذا فإنه يلغي إمكانيات الوصف والتفسير حتى لا يكون "النسق اللغوي" هو الذي يمنح إمكانيات التأويل فقط، وفي ذات الوقت ألّا يكون مفسِرًا للأيقونة "النسق البصري"، إذ إن كلمة (أ - س - د) غير المترابطة هذه لا تعني بالضرورة ملك الغاب المعروف، أما صورته أو صورة لحصان ما كأيقونة فإنها بالضرورة تدلل على حيوان له صفاته الأيقونية التي نعرفها إن الصورة الفوتوغرافية لا تعني شيئًا إذا استخدمت كما هي بواقعيتها، إذ إنها الواقع منقولاً بحرفيته، وإذا أردنا أن نرى تأثير استعارتها البصرية أو الرؤيوية من الضروري أن نضعها ضمن نسق أو لغة خطاب آخر.

ومن أجل جعلها ذات قيمة بصرية يتحتم نقلها من سكونها الواقعي إلى ديناميكيتها الرؤيوية، وهذا يعني أن التغيرات التي يفرضها المرجع الفوتوغرافي ضرورية في العملية الإبداعية، ولكن يكون الأمر أكثر أهمية عندما تدخل الصورة في بصريات الشعر لتتحول إلى استعارة، وبهذا يتحدد مسار الصورة - ألوانها، زاويتها. . . إلخ في التأويل الشعري - الرؤيوي. وعندما تستخدم الصورة مع نسق لساني محدد " قصيدة "، فإن الشاعر بهذا حدد رؤيته وهدفه، مرة كأيقونة " صورة " ومرة أخرى كقصيدة " لغة - لسان" وبهذا فإن الصورة (الأيقونة) تتحول إلى إدراك ذاتي للعالم وتتحول إلى تدليل

على معنى أو تأويل محدد، وعلامة دالة. إذ إنها تتحول من الصمت إلى التأويل والمعنى، وتصبح الصورة خارج زمنها وجوهرها (النقل الواقعي) عندما ترتبط باللسان الشعري التأويلي (القصيدة). فالهدف من التغير ليس فقط من أجل أن يبعدها عن أصولها التي قدمت بها أو صورت من أجلها، وإنما أيضًا من أجل خلق جو وفضاء شعري جديد بعيدًا عن التدليل والجو الواقعي الذي تمنحه الصورة المرتبطة بالتعليل والمشابهة للأصل أي الواقع.

وهذا المزج بين الأيقوني - الصوري واللغوي أصبح هو الذي يحدد رؤية الشاعر في تعدد خطابه الشعر ي، إنطلاقًا من أن الخطاب الشعري والسردي يحتاج إلى خطاب شعرية الصورة أو الخطاب الرؤيوي للصورة الفوتوغرافية، وهذا ما يمنح إمكانيات جديدة، حيث تخترق الصورة وعي القارئ وشعوره، مؤثرةً عليه من خلال شيئين آخرين هما:

(١) الانجذاب النفسي والعاطفي

الذي من خلاله تثير مكونات الصور وعي المتلقي، الذي يسميه رولان بارت بالستوديوم (وهو الانجذاب والميل نحو شيء ما).

(٢) الوخز

وهو العنصر المثير والمتميز في الصورة الذي يجرح ويوخز، والذي من خلاله تؤثر الصورة في المتلقي وتثير انتباهه.

هنا يكمن السؤال الذي يوصلنا إلى تحليل الصورة إضافة إلى أسئلة أخرى مثل:

- أين يكمن الانجذاب والوخز في هذه الصورة أو تلك؟

- وماذا تعني هذه الصورة أو تلك؟

- وما الأشياء المهمة التي تثير انتباهنا وذاكرتنا في هذه الصورة أو ذلك المشهد؟

- وكيف نفهم هدفها؟

- ونحن هنا نبحث عن معنى الصورة ومحتواها، أي تحليل المحتوى وإشاراته المرموزة وتأويل معناه.

وبما أن الكثير من الصور تحتوي دائمًا على أحد العنصرين إما الانجذاب أو الوخز (لأن بعضها يثير القارئ، ويجذبه دون أن يتوافر عنصر الوخز أو العكس، فإن الصورة المثيرة هي التي تحتوي على هذين العنصرين معًا. واكتشاف تأثير الصورة كتأثير لذة المغامرة، يحدث من خلال اكتشاف الوخز، أي من خلال وجود عنصرين مختلفين ومتنافرين جذريا مثلاً، لا ينتميان إلى العالم نفسه، أو أن يكون هنالك حضور متزامن ومستتر لعنصرين مختلفين. فضلاً عن التأثير الكبير الذي يحدثه استخدام التركيب بين صور عدة للتعبير عن موضوع واحد، فالتأكيد والانتباه إلى الثنائية في الصورة أو تركيبية ومكونات الصورة، والاهتمام بالعناصر أو الحركات الخاصة للأشخاص، وتأكيد وجود الأشياء التي تحدث اضطرابًا في وعي المتلقي، هو ما يثيرنا ويساعدنا على تناول الصورة بوصفها موضوعًا ومعنى، فتصبح الصورة مغامرة تشكل وخزًا عندما تؤكد ذاتيتي في القدرة على اكتشاف النسق العلمي والأكاديمي الذي من خلاله أفهم مكونات الصورة ومستقبلها "لا صورة دون مغامرة"). إذن يمكننا القول إن الصور الدلالية والإيحائية المختارة من قبل الشاعر عبد الهادي بوصفها خطابًا يوازي الخطاب الأدبي هي صور تؤثر كجرح أو وخز في الخطاب اللغوي، أي إنها تشير إلى استعادة ما يدعوه رولان بارت (الزمن الميت). . مما يمنحنا القدرة على أن نلامس هدف رؤيتنا لها وكيفية تناولها، ومن خلال هذا فإنها تنتقل من الزمن الميت إلى الزمن الديناميكي.

و ما يؤكد تمايز الصورة سواء كانت فوتوغرافية أو شعرية - تأويلية أو سينمائية هو مقاومتها للزمن وللموت. وفي هذا المثال فإن مهمة استخدام الصورة الفوتوغرافية لدى علاء عبد الهادي هو إبراز المعنى المستتر للقصيدة

(المعنى الإيحائي ـ والأسطوري، وما يؤكد ثقل الزمن وكثافته) حتى وإن كانت الصورة لا تتطابق بيسر مع القصيدة، وكذلك إبراز ترسيخ التأويل البصري الجديد للصورة ذاتها والخطاب الشعري بامتزاجهما. واستخدام الشاعر للصور يؤكد أن الشاعر يكون هو الموضوع؛ لأنه ليس ذاتًا مرئية ومقروءة فحسب، وإنما هو ذات رائية أيضًا (عندما يطرح على القارئ أفكاره وصوره).

إن الصورة هنا هي انفعال بصري ـ سميائي للغة، كما أن اختيارها هي بالذات ومن زاوية النظر هذه، مع تحديد بؤرة الصورة في الحدث الشعري وتغير ظلالها يُعد تكثيفًا لانفعال الشاعر بهذه الرؤيا ـ الرؤية. ومن هذا المنطلق فإن كلاً من القارئ المتفاعل والناقد، يحصل على نوعين من التأويل البصري واللغوي باختلاف عالمهما، وتأثيرهما على مشاعره وسلوكه.

إن إرفاق صورة مع كل قصيدة قصيرة في ديوان (شجن) هو تكثيف التأويل البصري واللغوي، وهي تعتبر أيضًا عودة للماضي بوصفه زمنًا مؤثرًا في الحاضر، وبما أن هذا الماضي غير شخصي بالنسبة للقارئ، فإنه سيعمد - بالضرورة - إلى البحث عن التشابه بين زمن الصورة الفوتوغرافية وموجوداتها، وبين اللحظات الزمنية في حياته وزمنه. إن الصور المنتقاة ومصاحبتها للنص الأدبي اللغوي تتجاوز المعنى الإشاري إلى المعنى الإيحائي؛ مما يحتم البحث عن معناها الأسطوري.

الصورة مرآة الذات كما يقول ابن عربي، وهي أيضًا مرآة الواقع والطبيعة، لكن ضمن مفهومنا المعاصر، وما بعد الحداثي، فإن الإمكانات الإيحائية للصورة تجعلنا نعمل على أن نمد البعد الإيحائي للصورة إلى البعد التأويلي الذي من خلاله تتحول الصورة إلى تأويل شيء موجود فيما وراء الصورة، وما تشير إليه، ثم إلى المعنى الأسطوري بعد ذلك.

إذا لم يستخدم الشاعر علاء عبد الهادي (كما في ديوانه النشيدة) مستويات متنوعة ومتباينة في القصيدة الواحدة (مثل الكلمة، الصورة الفوتوغرافية، التأويل البصري، المعنى الإيحائي، واستخدامها في آن واحد)، فإنه يعمد إلى

بصريات الكلمة، أي تلك الكلمة التي تمتلك كينونتها ليس في اللغة المعجمية، وإنما في كينونتها الوجودية، أي كونها مفردة، أو لغة صادمة، مستفزة للحواس، مثيرة للقلق، وبهذا يمكن أن تؤدي وظيفة جديدة للكلمة، من خلال غنى تأويلها.

استنطاق الصمت الشعري.

إن مايفرضه البحث السميائي للصورة الفوتوغرافية هو الكشف عن البعد الدلالي/ التأويلي، وسبر المعنى المستتر للصورة ومحتوياتها والسر الخفي لموضوعها، انطلاقًا من إننا يجب (أن نتعلم كيف نتخيل عندما نقرأ الصورة) كما يكتب فندرميلن.

إذن هنالك لغة أخرى تأتي من خلال التناقض بين معنى المفردة الأدبية ومعنى الصورة الفوتوغرافية (كما استخدمها الشاعر) مما يجعل من المفردة الأدبية مفردة لغة بصرية وفي فضاء بصري. المهم هو أن يكون الجواب على تلك الأسئلة الجوهرية التي سألناها قبل قليل واضحًا، إذ ستساعدنا على قراءة الصورة.

ومن الضروري التأكيد بأن دراسة الصورة تعتمد إضافة إلى المعنى الإشاري أي المعنى المباشر (مكونات الصورة المباشرة) والمعنى الإيحائي الماورائي، الذي يمكن أن نصل اليه عن طريق وضعية التقاط الصور والتأثيرات الخاصة والمعايير الجمالية والمشاهد المتعاقبة ونوعية الصورة ودلالات الألوان وبالذات اللون الأبيض واللون الأسود. . . إلخ، فإن اكتشاف البعد الأسطوري وكذلك البعد التاريخي والسياسي يعدان عاملين أساسيين لتفسير الرسالة المصورة. كما أن حركة الجسم وانطباعات الوجه والإيماءات. . إلخ. كلها عناصر تساعد الباحث أو القارىء على تحليل الشفرات الثقافية لمجتمع ما، بما تتضمنه من قراءات أيديولوجية أو أسطورية، وهذا يحتم علينا الإتيان ببعض الأمثلة، وتحليل بعض الصور الفوتوغرافية في ديوان شَجِن:

وعلى الرغم من أن كل صورة تمتلك بعدها الإشاري والإيحائي، وتأويلها الأيديولوجي والأسطوري الخاص أو الأنثروبولوجي، فإنني سأعمد إلى تفكيك الصورة ذاتها وتأويلها وكذلك التفكيك والتحليل والربط بين أكثر من صورة بسبب موضوعاتها المشتركة، ومن خلال هذا نتوصل إلى بعدها وتأويلها الأسطوري.

المرآة. الصورة والمظهر

في مِرْآتِي .. صَخَبٌ مَحْبُوسٌ،

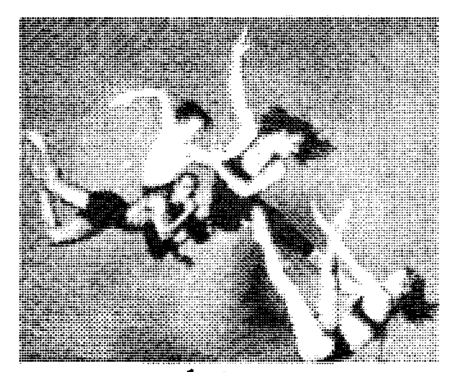
فِي مِرْآتِي قَوَّادَةٌ.. وَفَرِيقَانِ؛

"أحَدَ عَشَرَ رَجُلاً،

وإحدى عَشْرَةَ صَرْخَةً غَائِرَةً،

فِي مِرْآتِي رُوحٌ تَلْعَبُ..

بِحَقِيبَةِ جِلْدٍ!



صورة رقم ١

إن العلاقة بين شعر علاء عبد الهادي والمرآة علاقة خاصة ومتفردة، فالمرآة بالنسبة له عالم متكامل ومتنوع، فلو أخذنا الصورة رقم (١) التي تظهر لنا امرأة وثلاثة رجال طائرين في الهواء بحركة راقصة، وما يدل عليه النص اللفظي المرافق للصورة، هو نوع من التناقض بينها وبين النص، على الرغم من أن النص يتحدث عن مرآة تعكس ليس عالما واحدا وإنما عوالم متعددة، إذ توحي به جملة:

(في مرآتي صخب محبوس)، و (قوادة . وفريقان) و (أحد عشر رجلا) و(إحدى عشرة صرخة غائرة) و(امرأة اشتعلت . وغريق) ونقاط (. . . . .) وضعها الشاعر لتعني الصمت، وفي (مرآتي روح تلعب . بحقيبة جلد) أي في مرآتي روح تتحكم وتلعب بالجسد المحاط بصخب محبوس.

وعلى الرغم من عالم الحركة والصخب هذا إلا إن المرأة تتحدث عن مرآتها برغبة أن تتخلص من هذا الضجيج الصوتي والإيقاعي ومن ضجيج الأجساد البشرية (العالم الخارجي) التي تتراءى في مرآتها أي في حياتها.

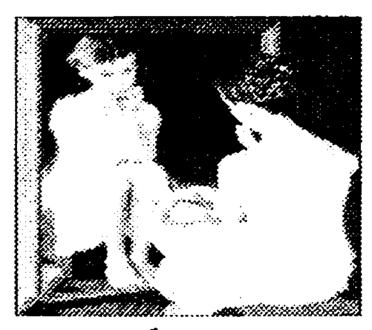
وهنا يبدو التماهي بين المرآة والمرأة، فصفاء المرآة روح تجعل من الجسد (المرأة) يطير عندما يدخل في عالمها ويفقد وجوده الحقيقي ويتحول إلى وجود آخر أي إلى جسد - حقيبة. ولهذا فإن المرأة تريد أن تتخلص من هذا العالم المتعدد والصاخب؛ لأنها تحلم بالصمت الذي يعبر عن كل شيء والذي هو لغة الروح الشفافة، ولأنه المرادف لثرثرة الأجساد وصخبها. وهذا ما عبرت عنه القصيدة.

«هو الأمر سِيَّانُ

لا فرقَ بَيْنَ القَتِيلَيْنِ

ألفٌ سَيَسْعَى إِلَيْهَا القَتِيلُ

وياءُ سَيُبْرِمُها قاتِلُه».



صورة رقم ٢

وفي صورة (رقم ٢) وهي اللوحة التشكيلية الوحيدة في الديوان التي تمثل فتاة تنظر إلى مرآتها نظرة خاصة تشكل علاقة لامرئية وغير مباشرة مع صورة لامرأة تبدو في المجلة التي تتصفحها الفتاة، وحركة يدي الفتاة التي هي حركة استسلام وكذلك رأسها المائل توحي بحزنها إما لفقدانها لصاحبة الصورة العزيزة عليها، أم أن الفتاة حزنت بعد أن

قارنت نفسها بجمال صاحبة الصورة، وما توحي به اللوحة عموما هو نوع من الأسى في وجه الفتاة ورجاؤها أن توحي لها المرآة بجواب لحل أزمتها حيث إن وجود المرآة الصغيرة وأدوات الزينة تؤكد رأينا، إضافة إلى وجود

الدمية المنكفئة على وجهها أو لنقل المهملة في زاوية اللوحة والتي تعيدنا إلى مرحلة الطفولة، وأيضا بأن الموضوع له علاقة بمقارنة ذات الفتاة مع ذات أخرى، ويوحي أيضًا بماضي الطفولة.

ولكن النظر في المرآة يشكل التعرف على عالمين تضج فيهما ذوات متعددة، وليس ذات واحدة. وهذا يؤكد مفهوم القرين أو الذات الأخرى.

فالفتاة تبدو حالمة وكذلك فإن المرآة أكثر حلمية منها؛ لأنها تمتلك القدرة على عكس دواخل الذات الصادقة التى ترغب في رؤية دواخلها الذاتية وليس فقط ذاته الخارجية

(الداخلية والخارجية) فالإنسان في عزلة مع المرآة تتحول الأخيرة إلى صندوق لأسراره، وأحيانا فإن الناظر للمرآة يرهبها عندما يحاول أن يستذكر ذاته الداخلية؛ لأنه يعرف بأن المرآة كاتمة لأسرار جسده الفيزيكية، وأسراره الداخلية.

المرآة تفرض على الإنسان دائمًا التعري أمامها سواء واقعيًّا أم داخليًا، ظاهريًّا أم خفيةً. وفي مثالنا هذا فإن الفتاة تنظر إلى ذاتها الداخلية وفي ذات الوقت فإن المرآة تنظر إلى ذات الفتاة فتسبر أعماقها، لكن الفتاة أيضًا تقوم برد فعل ما؛ لتسبر أغوار مرآتها وبهذا فإنها تقوم بتأمل ذاتها في الواقع وذاتها الأخرى (في المرآة). عندما يتأمل الإنسان مرآته يتحول التأمل إلى رغبة للهمس السري، فكم من البشر يهمس أسراره لمرآته!. لكن هنا من يتأمل الآخر المرآة أم الفتاة؟. إذن وكأننا نرى قرائن وعدة ذوات في ذات واحدة، هي ذات الفتاة وذاتها الأخرى المعكوسة في المرآة، وذات المرآة أي سر (الذات ـ المرآة) أيضا.

إن هذه الذوات تتبادل الأدوار والهمس والتأمل والكلام السري، وفي هذا يحدث نوع من العلاقة بين خارج الذات وداخلها، بمعنى بين ذات المرآة

وعالمها الخارجي عندما تعكس ما يحيط بها. وكذلك بين ذات الفتاة وعالمها الخارجي والداخلي (السري) في آن واحد.

وما يحدث هنا هو نوع من التلصص الذاتي بين خارج الذات (الفتاة في عزلتها) وبين داخلها، أي إن المرآة تتلصص على الذات الداخلية للفتاة والفتاة تتلصص على مرآتها (ذاتها) الداخلية، وكذلك فإن المرآة تتلصص على عالمها الخارجي المحيط بها والذي يشمل الفتاة والمكان وما يحيطها في البيت.

ومن خلال حركة يدي الفتاة وتكرار جسدها كقرين معكوس في المرآة، يتم تكرار الذات أو المشهد في الحاضر و(الآن) بالذات؛ لأن التكرار عادة يتم من خلا ل التحول من الماضي واستذكاره في الحاضر، لكن هنا فإن المرآة تمتلك القدرة على تجاوز الماضي وعدم تكراره وتأكيد وتكرار الحاضر مرة أخرى.

ولهذا يمكن القول بأن الفتاة والمرآة كل له فلسفته ومشاعره ومثيولوجيته، وهذا مايؤكده شعورها بالحضور أمام المرآة وشعور الأخيرة بحضورها أيضا. وكذلك العلاقة بين غياب المرآة وغياب الفتاة على الرغم من أن النص الشعري يؤكد وجود المرآة عند رفضها لجميع مكونات العالم إذا لم يُعْتَرف بوجودها حينما يستغلونها فقط للاستعمال الذاتي.

(هو الأمر سيان / لا فرق بين القتيلين) والقاتل والقتيل ينتميان إلى عالم الذكورة، عالم الرجل الذي يمكن أن يدمر كل شيء بما فيه المرأة - المرآة أو المرآة - المرأة وسيكون الأمر أكثر وضوحا عندما نعرف بأن قصائد ديوان

(شجن) كلها كتبت بصوت امرأة.

(ألف سيسعى إليها القتيل

وياء سيبرمها قاتله)

والقاتل (الموت - الخراب) سيبرم الياء فتتحول إلى ألف (سلاح التدمير) التي سيسعى لها القاتل ذاته. المرآة قرين الإنسان، والإنسان قرين مرآته، وأحدهما يؤكد الآخر.

وبهذا فإن هذا القرين أو الذات الداخلية والخارجية وكذلك كشف الأسرار أمام المرآة قد أكد ذات المرآة وخلق وجودها. (وما يعكسه عالم المرآة وفلسفتها تذكرنا بلوحة الوصيفات للرسام الأسباني دييغو فيلاسكيز (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠) التي من خلالها شرح ميشيل فوكو ـ في كتابه الأشياء والكلمات ـ، فلسفة اللوحة المعكوسة في المرآة وخلق عالمين، هما عالم الرسام وهو في قصر الملك أثناء الرسم، والعالم المعكوس في المرآة.

ولكن في آخر قصيدة في ديوان شجن يتم التعامل مع المرآة والقرين بطريقة أخرى من خلال الكشف عن البعد النفسي للأشياء (المرآة) وتأكيد ذاتها، وهنا فإن المرآة هي التي ترفض مالكها البشري وليس العكس، بعد أن أهملوها طوال حياتهم لا يتذكرونها، فقط عندما يرغبون برؤية ذواتهم الخارجية. وهنا يمكننا أن نؤكد على (غربة المرآة) أي إن المرآة تشعر بغربتها عن أصحاب البيت وأنانيتهم.

أنا لست مرآة

أَقْفَلْتُ بَابِي دُونَهُم،

فَاخْتَفَت الْعُيُونُ الَّتِي،

وَقَفَتْ أَمَامِي طَوِيلاً،

عِشْرُونَ عَامًا.. وَأَصْحَابُ الْمَكَان

يَدْخُلُونَ.. دُونَ إِذْنِي.. وَيَخْرُجُون،

عِشْرُونَ عَامًا دُونَ هَدِيَّةٍ.. وَاحِدَة،

حَتَّى الطِّفْلَة الَّتِي حَمَلْتُها كثيرًا،

وَبَثَّتْ لِي ذَاتَ مَرَّةٍ أَسْرَارَهَا

لَمْ تُلْقِ.. يَوْمًا ..

تَحِيَّة صَبَاح!

و عنوان القصيدة (أنا لست مرآةً) الذي ينفي وجود المرآة هو في ذات الوقت يؤكد وجودها؛ فالنفي يؤكد الوجود، ومن خلال حوار المرآة مع نفسها ومع القارئ نفهم البعد النفسي والاجتماعي والأيديولوجي لأصحاب المرآة - البيت - العائلة الذين كانوا دائما يصبّون غضبهم أمامها أي (أمام الآخر - القرين) بدون الاهتمام بوجودها، وبطريقة يتم فيها إلغاؤها تماما. وما تؤكده المرآة هو أن أهل الدار قد أهملوها لأن الجميع لا ينظرون إليها بل ينظرون إلى ذواتهم الخارجية فيها (وجوههم وأجسادهم)، أي لا يهتمون بالنظر للمرآة ككائن، كشيء له القدرة على انعكاس ذاتها والذات الناظرة. فالمرآة التي هي موطن أسرار، فإن أهل الدار لا يعرفون بأن المرآة تمتلك القدرة على مراقبتهم وتنتظر منهم تحية الصباح على أقل تقدير كعرفان لخدماتها وهذا هو الوجود والحضور الذاتي للمرآة.

ألإحساس بالزمن

أنا مُثْقَلَةٌ..

بِرَصِيدٍ هَائِلٍ..

مِنْ خُطُواتٍ،

يَجِب عَلَيَّ.. صَرْفُها..

قَبْلَ الرَّحِيل.



صورة رقم ٣

في صورة رقم (٣) يتم التأكيد على الإحساس بالزمن، حيث نرى في الصورة شاب يركض كما في المسافات الطويلة. وكل ما موجود فيها في حالة من الضبابية والغشاوة، وبما أننا نعرف بأن الشاعر قد تدخل في الصور كتغيير ألوانها وحجمها للوصول إلى تأكيده الخاص، يمكن أن نستنتج ومن خلال التمعن في اللغة اللفظية المرافقة لها هو أن الشاعر يحدثنا عن الزمن الذي يسرع لأنه يخضع لقانونه الخاص، أما نحن (كائناته المتمردة - والخاضعة) فمتمهلون، ومن كثرة تمهلنا أصبحت صورتنا أو حياتنا مغبشة وضبابية، ما

عدا الموت الذي أصبح واضحًا فيها وعلى بعد خطوات. ولكن هل يمكن الهروب من شبكة الزمن هذه، مادام الإنسان غير قادر على الهرب من

الموت ـ الزمن أو الزمن ـ الموت؟ إذن ما تؤكده ضبابية الصورة هو تفكيك القصيدة وإعادة صياغتها بلغة بصرية، ومما يؤكد مفهومنا هذا هو الكلمات التالية:

مثقلة ـ برصيد ـ خطوات ـ يجب ـ قبل الرحيل.

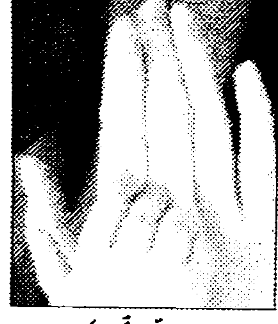
والهروب السريع ـ من الموت أو من الزمن ـ في عالم ضبابي بدون وضوح الرؤيا يعد خطوات عبثية يجب حرقها قبل الرحيل (الموت).

الهمس الاستعاري السري

تأكيدًا للعنوان الذي أراه مناسبًا لمحتوى الموضوع. فالهمس السري هنا توحي به صورتان على قدر كبير من التشابه والاختلاف في الشكل والمعنى. فالبعد الإشاري للصورة رقم (٤) ، وما يوحي به موضوعها، ترينا كفًا نسائيًا مقلوبًا وفوقها كف طفل صغير، وكأنها تتحرك ببطء على الكف الأولى. فالكفان يوحيان بالعافية، والعيش الهادئ المستقر، وهذا يؤكد البعد الطبقي الأيديولوجي والنفسي والاجتماعي. ولكن النص اللفظي مختلف تماما.

بعدَ مَا مَاتَ.. زَوْجُهَا..
غَطَّتْ شَفَتَيْهَا بِالصُّرَاخ،
فَقَدْ كَانَ الْعَشِيقُ حَاضِرًا..

وَهِي..
تَسْتَدْعِي، أمْطَارًا غَزِيرَةً
كَيْ تُخْفِي فَرَحَهَا


صورة رقم ٤

ومانقرأه يختلف عما نراه، فالقصيدة تؤكد أن العشيقة بعد أن مات زوجها (أو قتل) لا بد أن تكثر من الصراخ لتمويه جريمة القتل؛ لأن العشيق كان حاضرا ومن الممكن أن يكون هو الذي ساعدها على التخلص من الاول. ولكن على الرغم من الصراخ (الهمس السري) فإن دواخلها السرية تستدعي أمطارا ـ

بمعنى دموعا - غزيرة حتى تخفي فرحها (همسها - نصف الجريمة) الذي سيكون موت الزوج سببا للقائها للعشيق - القاتل بحرية والذي من الممكن عندما يموت هذا العشيق في المستقبل (أو يقتله عشيق آخر) فإنها لا بد أن تعيد الكرة (الصراخ - الهمس السري - نصف الجريمة) مرة أخرى في مأتم هو العرس بعينه لأن العشيق الجديد سيكون حاضرا ولابد من استدعاء المطر - الفرح - القناع من جديد.

وقد استخدم الشاعر ذات اليد وذات الصورة وذات الحركة في مكان آخر من الديوان ولكن بنص لغوي آخر، فهنالك همس سري بين اليدين، يؤكد طبيعة العلاقة بين طفل مغمور بالحنان والعافية، مع أم معافاة في ظروف طبيعية بدون حروب أو مجاعات من خلال تلامس الأيدي (الجزء) الذي يعبر عن (الكل). لذا فإننا نشعر وكأن حركة يد الطفولة تلامس يد الأم ببطء، وكأنها تريد أن يأخذ الهمس وقته الكافي، إنه همس طفولي يوحي بحنين الطفل إلى رحم الأم غريزيا. وما يوحي به النص اللفظي والصورة هو:

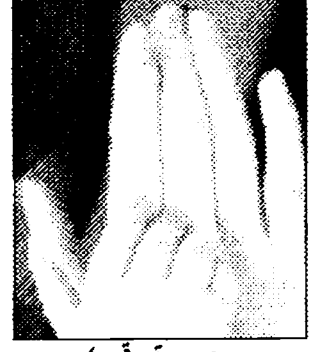
عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّنَا نَنَامُ..

عَلَى فِرَاشٍ وَاحِدٍ..

فَإِنَّ..

أَحْلاَمَنَا..

مُخْتَلِفَة.



صورة رقم ٤

ويمكن أن تكون قراءتنا للصورة ذاتها وبهذا النص المختلف عن النص الذي صاحب الصورة الأولى حيث لا بد من التذكير بأن همس وحركة اليدين تؤكدان على تحليلنا السابق وهو أن الزوجة التي عاشت مع العشيق الجديد بعد أن قتل زوجها لا بد وبمرور الزمن أن تختلف أحلامهما على الرغم من أنهما ينامان على فراش واحد. فالزمن كفيل بتشويه وتضبيب الصورة وجعلها تبتعد عن الأحلام وتقترب من الموت والزوال.

جِينَ تَقَافَزَتِ الصُّوَرُ بَيْنَ أَنَامِلِي؛ أَدْرَكْتُ
أَنَّ دَارِي.. يَمُرُّ فِي وَسَطِهَا الطَّرِيقُ،
وَأَنَّ القَبِيلَةَ الجَائِعَةَ الّتِي الْتَهَمَتْ طَوْطَمِي،
عَلَى مَائِدَتِي.. كُلَّ يَوْم،
وَأَنَّ هُنَاكَ مَنْ عَبَثَ بِرَائِحَتِي..
فَأَصْبَحْتُ أَبْيَضَ،
وَأَنَّ لِكُلِّ حَقِيقَةٍ وَهْمُهَا..
بَعْدَ أَنْ أَضَلَّنَا .. لَوْنٌ وَاحِد،
وَأَنَّنِي.. لَمْ أَفْعَلْ شَيْئًا


صورة رقم ٥

وإذا قارنا هاتين الصورتين مع صورة أخرى (رقم ٥)، لها ذات الحركة لكن مكان اليد في الصورة الأولى والثانية حلت محلها يد توحي بأنها يد طبيب تمسك يدًا صغيرة سوداء معروقة وكأنها محروقة (بسبب المجاعة والمرض) لدرجة أنها تبدو مثل يد مخلوق يعيش خارج كوكبنا.

وبالتأكيد فإن مثل هذه اليد بخشونتها وضعفها تحيلنا إلى تاريخ الحروب، والأمراض والمجاعات والاستغلال في عالمنا هذا، وكذلك بأزمنة الاضطهاد والنهب والعنصرية التي كانت تمارس ضد القارة السوداء. يشكل كل هذا موضوعًا مغريًا لشاعر يعبر من خلال الجزء عن الكل ويبحث عن ذاته، أو عن سبب البؤس في العالم الذي يحوطه، إنه همس سري خاص بين عالمين متناقضين.

البحث عن الحقيقة المتسامحة



صورة رقم ٦

«أُنَقِّبُ عَنْ مَوْعِدٍ للفَرَحْ

عَنْ آثارٍ خُلِقَتْ لِلتَوِّ

عَنْ مَكان خارجَ سَجَّادَتِي

لا يَدَّخِرُ رَحْمَتَهُ

وَلا يَخْتَبئُ في هُدوءٍ وَقَسْوَة»

حَجَرٌ .. صَغيرٌ..

يَخْرُجُ مِنْ بَيْتِه..

دُونَ أَنْ يَلْمَحَهُ أَحَدٌ،

كَيْ يَصِلَ عاشِقَةَ .. كُلَّ يَوْم..

بِعُبَّادِها التَّائِهِين.

صورة رقم ٧

هنالك صورتان في الديوان (صورة رقم ٨ ورقم ٩) توحيان إلينا بموضوع من أهم الموضوعات التي تقلق الإنسان عموما عندما يحاول البحث عن حقيقته أو جنته، وعندما يجدها سرعان ما يُطرد منها. وتأكيدا لتعميق الجانب الإيحائي والأسطوري للصورة سأعمد إلى مقارنتهما مع صورتين لذات الموضوع من خارج الديوان الشعرى. ففي كتاب Toleranc المصوّر الذي أصدرته اليونسكو

عام ١٩٩٦ وهو عن موضوع التسامح هنالك لوحة تشكيلية وأخرى صورة فوتوغرافية فالأولى، اللوحة (رقم٦) تعبر عن طرد آدم وحواء من جنتهما وفوقهما ملاك يهددهما بسيفه وهي لوحة موجودة في كنيسة سانتا ماريا دي كارمن في فلورنسا. يبدو الملاك من خلال حركته غاضبًا وقاسيًا، وهذا ما توحي به ملابسه وأجنحته الحمراء وسيفه الذي يشهره عاليا في يده اليمنى ويؤشر في اليسرى بإصبع غاضب بالطرد من الجنة إلى المجهول.

(الأرض أو جنة العذاب البشري) ولكن في ذات الوقت فإن ملامحه تحمل التسامح والمغفرة.

ونرى بأن آدم يخفي وجهه بيديه خجلا من فعلته فيبدو إنه هو الذي كان السبب في هذا النفي أو الطرد. لكن تاريخيا نعلم بأن حواء هي التي دفعت آدم إلى هذه المغامرة التمردية - الوجودية، وهنا يمكن القول بأن آدم لا بد أنه كان يمتلك الرغبة المترددة في خوض مغامرة هذه المعرفة - الخطيئة مادامت تحمل أسرارًا معرفيةً جديدةً، وتمنحه أيضًا الانغمار بالحرية ورغبته المشتعلة غريزيًّا بالشهوة الجسدية؛ مما دفعه هذا إلى أن يغري حواء بأن يأكلا من شجرة المعرفة المحرمة.

لكن من خلال الحركة الإيحائية لأيديهما (آدم يغطي وجهه وحواء تغطي نهديها وموطن أسرارها أي عضوها التناسلي) وآدم على العكس منها مكشوف العضو التناسلي. فهل يعني إظهار عضو آدم التناسلي على أنه امتلك حريته ليس فقط إشباع الغرائز وإنما السير حتى النهاية في طريق المعرفة وعدم السكون في الفروس، وكذلك الحصول على معرفة الغرائز وقوة تأثيرها على خياله ووعيه، أم أن الفنان أراد أن يوحي لنا بالسبب الحقيقي لهذا الطرد وهو أهمية غريزة الشبق الجنسي وإشباعها. ونكتشف أيضًا بأن الاثنين وكأنهما كانا متفقين على ارتكاب الخطيئة، فالإنسان دائما يغامر لاكتشاف المعرفة المؤسسة

لأفق بشري جديد والتي تبتدأ بإشباع المعرفة وأسرار الحياة والكون واكتشاف أسرار الجسد وتذوق الحياة.

فحواء فقط غطّت موطن أسرارها لأنها شعرت الآن بأنها كانت سبب خروجهما. وعلى الرغم من هذا فإنها شعرت لأول مرة بالخجل من خلال حركة يديها ووجهها مملوء بالدموع والصراخ واليأس والأسف. والقوة التي تطردهم الملاك بأمرالله وروحه الغاضبة المعبر عنها بريح سوداء تلسع ظهريهما، تحاول أن تجعلهم مثالا لارتكاب الإثم أو مثالاً للتمرد الحر.

إنه خروج يوحي بالذنب والخجل نتيجة لفعلتهما، والشعور بالخوف لما سينتظرهما من عذابات في المجهول الأرضي الذي طُردا أو نفيا للعيش فيه. ولكنه أيضًا خروج كان سببه هاجس المتمرد للبحث عن الحقيقة أو امتلاك ثمرة المعرفة. ولكن في ذات الوقت يعتبر هذا الخروج هو المنفى الأول وأيضا عقابًا نتيجة الضلالة والغرور وخيانة العهد.

فإذا خلقنا علاقة تأويلية ـ إيحائية مع صورة أخرى من الكتاب ذاته (رقم ب) عبور الحدود للمصور سياستيو سالكادو بالتأكيد سيساعدنا على طرح ما نسميه بالتكامل التاويلي المركب، التي نشاهد فيها عائلة صحراوية وامرأة متلفعة بعباءتها السوداء ومعها مجموعة من الأطفال العراة يحاولون الفرار من الجحيم بعبورهم الحدود أو إنهم طردوا من بلدهم إلى خارجها، سيكون الأمر جليًّا عن محاولة الإنسان البحث عن كيفية تذوق الحياة بمختلف الطرق والأساليب.



إن حركة سيرهم السريعة وسط العاصفة وشمس الظهيرة الصحراوية الحارقة التي تؤكد الجحيم الصحراوي، توحي بأنهم طردوا ويودون الوصول إلى الجنة المجهولة النائية. إنه خروج ونفي أيضا. وهنا تبدو العلاقة المتناقضة بين موضوع اللوحة الأولى في الخروج من الجنة وبين موضوع هذه الصورة

(رقم ٧) الذي كان طردًا وخروجًا وهروبًا من الجحيم إلى الجنة أو منها إلى جحيم آخر يوحي لهم بأنه الفردوس المبتغى.

إن بحث هذه العائلة عن جنتها الجديدة هو صورة أخرى للخروج أو الطرد من المكان الذي عاشوا فيه إلى مجهول آخر، لكن هل يمكن أن يصلوا إلى جنتهم عندما يعبرون الحدود؟؟. فلوحة الطرد من الجنة، توحي بحياة الرغد التي عاشها آدم وحواء في الجنة وذلك من خلال جسديهما المتعافين، والزهور التي كانت منقوشة على باب الجنة بألوانها المختلفة، على عكس العائلة الصحراوية التي يمكن أن نرى الجوع والعطش والعوز في ملامحهم وأجسادهم، وبهذا فإنهم يفّرون من جحيم إلى جحيم آخر يعتقدونه جنة. وما يؤكده أيضًا هو التناقض بين بياض الصحراء اللاهب وملابس أفراد العائلة السوداء، وبين الألوان الزرقاء والحمراء في لوحة الطرد من الجنة.

إن التأمل والتأويل هنا يدفعاننا إلى مجازفة أن نخلق هذه العلاقة بين صورة العائلة الصحراوية ولوحة خروج آدم إلى الجحيم الأرضي من جانب، وربطهما مع الصورتين التي أرفقهما الشاعر في ديوانه والتي تعّبران حقا على هذا الجحيم، وأعني (صورة رقم ٨) ففيها نرى أنقاض بيوت قد خربها القصف العشوائي، وتناثرت بقايا مدينة كانت مأهولة بالسكان للتو، مع ظهور جلي لدخان أسود طلى هذه الأنقاض.

ولكن وسط هذا الخراب هنالك امرأة متلفعة بعباءتها البيضاء، وقد غطت نفسها حتى وجهها، على الرغم من عدم وجود غيرها في هذا الخراب، فإن حركتها توحي بأنها لا تريد أن ترى هذا الواقع الخرب، وعباءتها البيضاء تتناقض مع السواد الذي يلف تلكم الأنقاض لأنها تعبّر عن النقاء والطهارة، فهذا "التعارض" البرادوكسي هو الذي يمنحنا التأويل المكثف.

وتخبرنا مكونات النسق الأيقوني - الصورة، بأن وجود المرأة بين الدمار هو من أجل البحث عن شيء مصيري مفقود وهذا واضح في حركتها وتوهانها، وأن الأنقاض هي دلالة على الخراب الذي امتد إلى الأمل الذي كانت

متعلقة به، إضافة إلى أن القصيدة المرفقة على الرغم من قلة مفرداتها توحي بالكثير للوصول إلى دلالة خارج النص اللفظي:

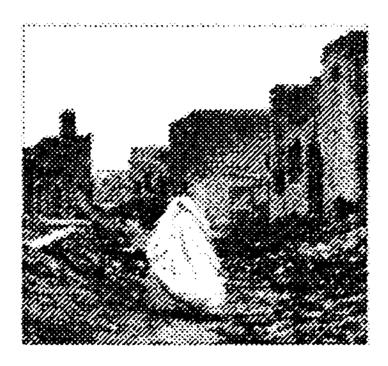
(أَنَقِّبُ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَحْ

عَنْ آثَارٍ خُلِقَتْ لِلتَّوِّ

عَنْ مَكَانٍ خَارِجَ سَجَّادَتِي

لا يَدَّخِرِ رَحْمَتَهُ

وَلا يَخْتَبِئُ فِي هُدوءٍ وَق



صورة رقم ٨

بالتأكيد إن هذه المرأة تبحث عن الأمل أو عمن ينقذها خارج إرادة من تمسكت به سابقا وحتى هذه اللحظة والذي راودها حلمها في يوم ما بأن هذا الكائن أو الشيء أو الأمل هو القادر على الإنقاذ، وبدل هذا فإنه ازداد إمعانا في الصمت والاختباء إزاء التدمير. إذن إنه ليس فقط الأمل وإنما هو ذلك الإله المنقذ والذي تبحث عنه هذه المرأة ـ الإنسان. لذلك فإنها لا بد أن تبحث من جديد لكن خارج سجادتها، فإذا كان الأمل أو الإله رحيمًا فقط ضمن حدود سجادتها، لا بد أن تبحث عن إله ـ أمل لا يختبئ عنها ولا يدخر أو يبخل برحمته على الإنسان المعذب عموما في زمن المحنة إنه القدير الذي يبحث عنه البشر جميعًا. وهنا نلاحظ بأن النسق اللفظي لا يفسر النسق البصري

(الصورة) أو بالعكس وإنما يوحي بأن علينا أن نملأ الفجوة التي تركها الشاعر متعمدًا. إذن هذا التأويل الأسطوري والإيحائي الذي أغنى النص اللفظي والأيقوني، هو ليس حالة من التناقض وإنما هو حالة نطلق عليها بالتكامل التأويلي المركب، أي التكامل بين نسقين.

الصورة الأخرى (رقم ٩) في الديوان ترينا طفلين ميتين ومقذوفين على الأرض بشكل مروع نتيجة لقصف كيماوي بالتأكيد. وعلى الرغم من اختلاف

الزمان والمكان والموضوع فإن هنالك علاقة ما بينهما. فالطفلان يوحيان لنا وكأنهما نائمان ببراءة ، لولا آثار الدم على ملابسهما، ولولا خيط الدم المنساب على طول الخد الأيسر للفتاة، والذي يشكل وخزًا بالنسبة إلى القارئ أي إنه يؤثر في الناظر فيشعره بالذنب بسبب موت هذين الطفلين، كما أن الوخز الآخر هو قبضتي الطفلة والطفل المضمومتين تتشبثان بالأرض على الرغم من جحيمها. إن البلوزة البيضاء التي ترتديها الفتاة تحيلنا إلى بياض عباءة المرأة الباحثة بين الأنقاض (رقم ٧) وإلى البياض اللاهب في الصحراء كما في صورة (٦) مما يشكل أيضًا التكامل التأويلي النسقي المركب.

أما الملابس فتوحي بأنهما طفلان كرديان و هذا يحيلنا إلى القصف الكيميائي لمدينة حلبجه أو إلى أطفال هوريشيما وناكازاكي بعد قصفهما أو إلى الاحتلال الأمريكي للعراق أو إلى عارنا في الحروب الطائفية في أفريقيا وفي بلداننا العربية وغيرها من بلدان العالم.

إن موت الطفلين أولاً، والأنقاض التي تسير وسطها المرأة المتلفلفة بعباءتها البيضاء ثانيًا، وجحيم الصحراء التي تبحث العائلة الصحراوية فيه عن المنقذ أوعن إله آخر غير الإله المختبئ ثالثًا، وطرد آدم وحواء من الجنة رابعا، يدلل على إن طبيعة محتويات هذه الصور هي التي عبرت عن أن الجحيم هو الجحيم الأرضي الذي نُفِيَ إليه آدم وحواء، فهما عندئذ لم يكونا قد عرفا في أي جحيم سيعيشان، لكن آدم عرف أيضًا كيف سيكون عليه الشقاء والعذاب، عندما يصرالإنسان على امتلاك ثمرة المعرفة؛ لهذا غطى وجهه بعد أن عرف بأن الوعي والمعرفة هما لعنة حقا.

وهذه الصور بالذات هي التي دفعتنا أن نرجعها إلى مرجعيتها، إلى الماضي ومثيولجياته، وبهذا خلقت وجودها بوصفها صور واخزةً ومؤثرةً، ومن خلال مكوناتها، ومرجعياتها، وترابطها مع صورًا أخرى فرضت وجودها وغنى تأويلها، مادامت أي صورة لا يمكن أن تؤول ما لم توجد أولاً كنسق أو

أيقونة مستقلة التأويل والمعنى، لكن المهم هنا أننا يمكن أن نصل من خلالها إلى تأويلها الأسطوري من خلال مفهومنا عن التكامل التأويلي المركب.

الانتظار

في الكثير من الصور الفوتوغرافية سواء كانت بورتريهًا شخصيًا، أو صورة عامة، فإن حركة الجسم وانطباعات الوجه والإيماءات. . إلخ. عناصر تساعد الباحث أوالقارىء لتحليل الشفرات الثقافية لمجتمع ما، (وكذلك القراءات الأيديولوجية أوالأسطورية) وفي ديوان (شجن) توجد العديد من هذه الصور التي يمكن أن نضعها تحت العنوان أعلاه، وكثرة هذه الصور تمنحنا إمكانية فهم اختلاف هذه الجوانب الثقافية، وعادات الجسد، وطبيعة الحركة والملابس التي تعبر عن الحالة النفسية، إضافة إلى تكنيك الصورة الذي يكثف المعنى كما يريد المصور تأكيده. في الديوان هنالك خمس صور مشتركة وفي كل منها امرأة، هذه الصور تشترك في حالة واحدة هي الانتظار، وما يعبر عن هذا هو طبيعة جلوس وحركة جسم كل واحدة منهن.

ففي صورة (رقم ١٠) نرى امرأة تجلس على فراش مملوء بالزهور شابكة يديها على ركبتها، وهذه الحركة تدلل على الانغلاق وعدم السماح للآخر باقتحام عالمها، وكذلك غطاء رأسها، وثوبها الأبيض، ووقارالشيخوخة، ووجهها، الذي يوحي بالجَلد وكل هذا يحد من ديناميكية وحيوية الإنسان مما يؤدي بها أن تغلق باب عالمها وتركن للعزلة عن هذا العالم الجديد الذي لاتفهمه. وعزلة هذه المرأة يؤكدها النص اللفظي أيضًا بأن ما يحدث أمامها لا يمكن أن تتدخل به وتقرره؛ لأن وجودها ككائن أصبح فائضا بعد أن كانت هي التي تلد الحياة وتخصّبها. إن النص يؤكد موت الخصوصية بالنسبة للمرأة بحيث إن كل شيء يمر داخلاً وخارجًا دون إذن منها، أي من سيدة الخصب هذه.


صورة رقم ١٠

هَوَاءٌ لا يَنْتَهي

يَمُرُّ..

دَاخِلاً

خَارِجًا..

دُونَ إرادتي

ودون إرادتها وهي غير قادرة على منعه أو إيقافه، ولكن ألا يذّكرنا الهواء بالزمن الذي يأتي ليذهب في لحظته ومعه يغيب الكائن أيضًا، ألا يجعلنا يائسين أحيانًا، إنه كالزمن حضور وغياب، هو جزء من وجودنا لكننا لا نراه أبدًا حيث يقفز دائما بعيدًا عن إرادتنا.

ولكن المهم أن ملامح هذه المرأة وحركتها تشترك مع الملامح الحزينة لامرأة أخرى في صورة رقم (١١)


صورة رقم ١١

سَمَاءٌ سَاذَجَةٌ،

كَيْفَ وَاتَتْهَا كُلُّ هَذِهِ العُيُونِ.. وَلَمْ تَرَى،

كُلَّمَا سَقَطَ طَائِرٌ..

ضَاقَ فَضَاءٌ..

حَتَّى اخْتَفَتْ.

على الرغم من أن الحركة والجلوس والملامح في هذه الصورة توحي بأكثر من الحزن، فهذه المرأة بغطاء رأسها الأبيض، وحركة يدها المستندة على

ركبتيها وقد أمسكت رأسها المائل بحركة إيحائية تعبر عن الحزن، وحركة الأصابع التي تسند الرأس، ودموع عينيها، تزيد من تكثيف التعبير عن الحزن مما يؤكد على الوخز الذي هو جوهر كل صورة، فإن غطاء الرأس يوحي إلينا بمرجعية ميثيولوجية، حيث هو يشبه حركة الغطاء على رأس مريم العذراء، الذي يمكن أن نشاهده في صورها، ولوحاتها وأيقوناتها الشهيرة مما أدى إلى الربط بين المرأتين باختلاف ازمنتهما ومثيولوجيتهما.

وجلوس هذه المرأة على أنقاض بيتها (كما توحي الصورة) يشكل السبب الرئيس لحزنها ويوحي لنا بأن العنف والحرب مازالت قائمة. وكذلك بروز وجه طفل ضاحك في ظلام خلفية اللوحة السوداء لا يمكن أن نراه إلا بصعوبة متناهية يوحي وكأنه حلمها أو أملها الضبابي. ولكن النص يدفعنا إلى التفكير بأن سماء الرحمة امتلأت بالطير الذي هو الحلم، الأفق، الحرية، الحياة، والمشكلة إنه كلما سقط طائر من طيور الرحمة تضيق هذه السماء بالتدريج حتى يأتي يوم تختفي هي والرحمة إزاء جبروت وقوة الشر والعنف والتدمير، وهذه السماء ساذجة بالفعل لأنها تمتلك كل هذه النجوم (العيون) التى تتراءى لنا ليلا ولا ترى حقيقة ما يحدث على الأرض.

فِي اللَّيلِ،

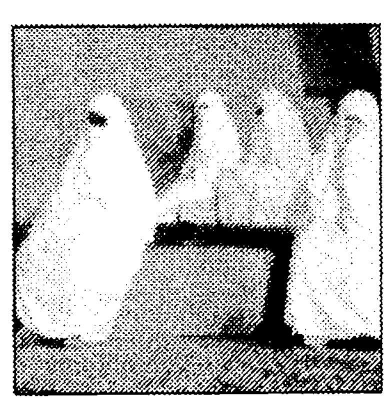
كانَ وَهَجُ الضَّوْءِ المَحْبُوسِ..

فِي اللَّوْحَة.. يَغْشَاه..

فَوَجَّه اللَّوْحَة..

نَحْوَ حَائِطِه..

وَنَام



صورة رقم ١٢

ولا يختلف الأمر كثيرا لو نظرنا إلى صورة (رقم١٢) وقد جلست أربع نساء من شمال أفريقيا بملابسهن البيضاء (وهو لون مشترك في هذه الصور)

ونقابهن الذي لانرى منه سوى العيون. إنهن جالسات في حركة انتظار الغائب، المخلِّص، الأمل. .إلخ، إنهن جميعًا أ مُنا التي تهجسنا في كل حين أو إنها الرحم الذي نحَنُ إلى أمانه دائما.


صورة رقم ١٣

بَغْتَةً..
ـتُ
طَ
قَ
سـَ
فَرَاشَةٌ..
فَطَارَتْ دَعَوَاتٌ بِيضٌ،
مَلأَ رِئَتَيَّ.. حَفِيفُهَا.

وانتظار هذه النسوة شبيه بانتظار المرأة التي نراها في صورة (رقم ١٣)، وهي تجلس متلفعة بعباءتها، أمام الأسلاك الشائكة، وبجانبها ابنها الصغير وقد وضعت أطراف أصابعها على شفتيها ونظراتها توحي بعدم التصديق لما ترى، إضافة إلى أن هذه الصورة تذكرنا بالمرجعيات التاريخية للاضطهاد، فوضع اليد أمام الفم يعبّر لا شعوريًّا عن إجبارالإنسان على التزام الصمت أو كم الفم على الرغم من العذاب والألم حيث لا يقوى على التعبير أو الصراخ.

إن الأسلاك، وحركة الجلوس، توحي إلينا بأن المرأة تنتظر أمام سجن، أو معسكر للحجز أو هي في داخل هذين. إن نظرة ابنها الصغير الذي يرافقها برأسه المائل خلقت علاقة وحوارًا صامتًا عن عذاباتهما. وما تفكيك النص اللفظي يدفعنا إلى القول بأن المرأة كفراشة سقطت، وبالتأكيد فإن الفراشة بهذا ستحرم من فضائها والمرأة كذلك من أفقها الإنساني.

وفي صورتين تعبران عن موضوع الانتظار ولكن بمعنى آخر، يمكننا أن نصل إلى العلاقة التي تربط بينهما، وعلى الرغم من اختلافهما في مرجعيتهما الاجتماعية، وأبعادهما الأيديوليوجية أوالأسطورية، فإنه يمكننا الحديث عن عافية الطفولة القلقة.


صورة رقم ١٤

فِي جِلْسَةِ العِلاجِ.. مَلأَتِ لغُلامَةُ..
المَكَانَ.. بِالْجُثَث
لَكِنَّهَا حينَ باحَتْ لمْ تَزَلْ تَحِنُّ؛
إلى بَرِيدِها الصَّامِت؛
إلى رَمَاديٌّ.. يَتَسَلَّلُ إلى سَرِيرِهَا،
إلى حَجَر طَرِيّ..
إلى ظِلّ أَبِيهَا الخَشن الذي..
فَقَدَ جَسَدَهُ وما زالَ يَنْبِضُ

ففي صورة رقم ١٤ طفلة صغيرة - غُلامة (أنثى الغلام) تجلس على أريكة فخمة، وبملابس بيضاء أنيقة، وحركة يدها اليمنى تضع شيئا ما في فمها، لكن الوخزالذي يكتب عنه رولان بارت والذي يعد عنصرًا يثيرنا في موضوع الصورة يكمن في نظرة الطفلة الغاضبة والحادة، والتي لا تواجه الكاميرا، وإنما تتجه عيناها إلى زاوية أخرى خارج الكادر، وبهذا فإن هذه النظرة، وسَّعت من مدى مجال الكادر والفضاء ، وخلقت علاقة أخرى مع الشيء الذي سبب نظرة الطفولة الغاضبة. ألا يمكن أن يكون سبب نظرتها هو موت أبيها الذي فقد جسده ولكن مازال ينبض كما جاء في النص، والأطفال عندما يفقدون شيئًا ما عادة ينغلقون على أنفسهم ويتكومون في زاوية فيعبرون عن أحاسيسهم الصادقة ولكن بشكل سري و غاضب.

أنا كَاذِبَةٌ:

فَقَدْ..

رَأَيْتُ – ذاتَ مَرَّةٍ – سَحَابَةً..

تَنَامُ في هُدُوءٍ..

عَلَى جَلَبَةِ الشَّمْس.



صورة رقم ١٥

إن الطفلة تجلس القرفصاء وهو جلوس مشابه لجلوس طفلين في صورة (رقم ١٥)، والصورتان مختلفتان المرجعية. فمن خلال البعد الإشاري لهذه الصورة نستطيع القول إن الطفلين العاريين هما من أفريقيا وهذا ما يدفعنا إلى التفكير في تاريخ الجوع والحروب في هذه القارة. إن نظراتهما الخائفة والغاضبة شبيهة بنظرات الطفلة في الصورة السابقة مع الاختلاف ، كما أن وضع يد أحد الطفلين مضمومة بشدة على فمه، ومسكها باليد الأخرى. تدل على الخوف من حدوث شيء ما. أما الطفل الآخر فقد وضع يده على رأسه بحركة تدل على الحيرة والقلق والانتظار، وانتفاخ بطنه بشكل غير طبيعي يدلّ على تاريخ المرض والجوع مما يدلل على استغلال هذه القارة ونهبها.

إن تكوّم الطفلين وكأنهما يحتميان ببعضهما، يذكراننا بتاريخ الصراعات في القبائل الأفريقية، فلا حماية للانسان إلا جلده. فهما يتوقعان أن يدخل عليهما أحد المحاربين من قبيلة معادية ليقتلهما، أو يأخذهما للسبي؛ ولهذا فإن هذه الصورة توحي إلينا، وتذكرنا بالماضي الذي كانت فيه تجارة العبيد رائجة. ويمكن القول إن الصورتين تعبران عن الانتظار، لكنه انتظار طفولي غاضب وعنيف وقد يبدو كما ينتظر الإنسان قدره أو ينتظر الموت مجبرًا.

حُمْرَةُ دَمِهَا «تَأكْسَدَتْ»

وَهِيَ تَسْتَجْدِي.. ساعَة الحَائِط،

أن تبطئ قليلاً.. كَيْلا يمتلئ.. الإنَاءُ،

لَكِنَّ الهَوَاءَ.. غَادَرَهُ مُسْرِعًا!

وَلَمْ تُجْدِ شَفَاعَتُهَا في يَدَيْهِ!

كَانَ الهَوَاءُ مُنْشَغِلاً..

بِسِتَّارَةِ.. نافذة!



صورة رقم ١٦

وفي صورة (رقم ١٦) لامرأة أفغانية، وهذا ما توحي به ملابسها السود، وربطة الرأس التي لا تسمح لنا بأن نرى شيئًا من وجهها أو جسمها، نراها وقد جلست في المقبرة أمام شاهدة قبر. إن حركة يد المرأة وانسيابية أصابعها وهي تلامس شاهدة القبر توحي إلينا بعلاقة الحب والحنين بينها وبين صاحب القبر. ومما يزيد هذا هو رباط الحب الأبيض الملفوف حول شاهدة القبر، فإذا كان الهواء (الحب) الذي كانت تتنفسه هذه المرأة مع حبيبها (والذي يوحي به النسق اللفضي ـ النصي)، هو الذي يخلق وجودها، فتحاول أن تستبطئ الزمن عندما شعرت بأن حياتها ستتأكسد وستُفرغ من ذلك الأمل (الهواء) الذي يود المغادرة. إن هنالك إحساسًا بعبثية الموت وهذا ما تؤكده خلفية الصورة التي امتلأت بشواهد قبور كثيرة تعبر عن عبث الموت ـ الحرب.

ويمكننا القول إن موضوعات جميع هذه الصور وكذلك نصوصها اللغوية المرافقة هو الانتظار والموت، وتاريخ الاضطهاد، وقد منحتنا أيضًا معرفة مرجعيتها المثيولوجية والأيديولوجية والميتافيزيقية.

البحث عن الحرية

في شعر علاء عبد الهادي نجد كثيرًا من القصائد التي تلامس موضوع الحرية بوصفها حقيقة ليست أيديولوجية فقط، وإنما بوصفها حرية فيزيولوجية لتحرر الجسد من تاريخه الواقعي اليومي؛ لأنه يجعل إمكاناته التعبيرية محدودة. وهذا ما تدلّ عليه الصور المرفقة مع القصائد.

فهاجس الحرية هو الموضوع الذي فرضه الشاعر ـ المصور. ففي صورة

(رقم١٧) التي مزج فيها بين نساء أفغانيات أو إيرانيات يسرن بعجلة وسط مجموعة من الحمائم البيض التي تفرّ منهن، وتطير في باحة مزار ديني تبدو زخارفه الشرقية واضحة.

إن المعنى الذي اعتمده الشاعر ـ المصور هو هذا التناقض بين عالمين مختلفين في آن واحد، عالم الانغلاق المتمثّل بالنساء المحجبات والمتلفعات بالسواد، الذي يوحي بفقدان حرية الاختيار، التزامًا بتقاليد أخلاقية محددة،



صورة رقم ١٧

وبين الحمائم التي لا يمكنها أن تتحمل العيش في الأماكن المظلمة والمغلقة، وإنما تطير في فضاء رحب وسط سماء صافية، إنها تصبو إلى الحرية. إن الجمع بين عالمين مختلفين; عالم النور وعالم الظلام، يشكل الوخز الذي يجعل أية صورة أكثر انجذابًا وإثارة. فهل يمكن القول بأن هنالك تأويلاً للعلاقة بين ضعف الإرادة والخضوع، وبين تلك القوة التي تحمل الإنسان على الطيران في فضاءات الحرية وتغّير أقنعته في كل لحظة وكأنه يستخدم علبة متعددة الألوان كما يوحي به النص اللغوي.

كُلَّما اخْتَرتُ طَرِيقًا،

اخْتَارَ لي الزَّمَنُ حَارِسًا،

أمَّا السَّعادةُ فَانْسَرَبَتْ ذاتَ يَوْم..

مِنْ أبْوَابٍ مَطْمُورَة..

تُركَتْ.. مَفْتُوحَة..

دُونَ قَصْد.



صورة رقم ١٨

وفي صورة رقم ١٨ يتأكد موضوع الحرية أيضًا عندما يركض شاب وحبيبته على ساحل البحر بحركة طائرة وفرح يغمر كيانهما، ويفجر أحاسيسهما، وكأنهما يرقصان في الفضاء ومن حولهما وفوق رأسيهما تطير نوارس البحر جذلة. إن البحر والنوارس والحبيبين، كل هذا يشكل حلم الإنسان في الحرية، السفر، حلم اليقظة، الزمن، وحلمه الدائم للإبحار في مجهول أبدي. فالحرية التي يؤكدها طيران النوارس والحب بين الحبيبين وطيرانهما في داخل

السعادة يوحي بنص بصري يختلف عن النص اللغوي الذي يؤكد على أن سعادتهما قد تسربت ذات يوم من الأبواب التي تُركت مفتوحة دون قصد. وبهذا فإننا نلمس موت السعادة وهي مازالت في لحظة ولادتها.

إن الجسد عمومًا، سواء في الحياة أم في الفن، يحاول التخلص من تاريخه الذي يشكل سجنه اليومي. أما في الفن فيتحول بمساعدة حركته الإيقاعية المرنة إلى موسيقى، ويصبح أكثر قدرة على التعبير عن أسراره، والتأثير في وعي المتلقي عندما يمتزج مع الضلال الشفافة وتناقض الألوان الأبيض والأسود بخاصة.

إن هذا ما نراه في صورة رقم ١٩ لراقصة الباليه، بحركتها الرشيقة، والتفافها على العمود الأبيض، وهي تمسكه بيديها، وتنحني لتميل بكل جسدها نحو الأرض فيطلق شعرها الأسود الطويل أسطورته؛ ليكمل استمرارية انحناء الجسد وتكامل تفرده، فيتحول الجسد إلى توهان موسيقي من خلال تناقض اللون الأسود في ملابسها مع اللون الأبيض، والظلال المتدرجة في مكونات المكان مما يزيد من إيقاع التعبير عن شفافية حركة الجسد وانفلاته في الفضاء، فنسمع صوت الشاعر كأنه إيقاع دفوف يهمس في البعيد:

(الانْثَى تَحْنُو . مِثْلُ لَيْلٍ

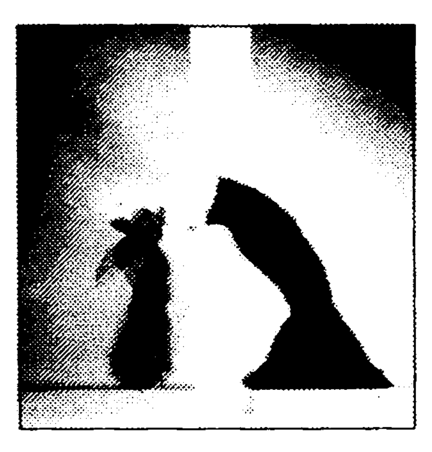
هِيَ صَوْتُ إذ إن

وَنُورْ،

الذَّكَرُ . .

زَيْتُ مِصْبَاحٍ

وَمِئْذَنَة)



صورة رقم ١٩

وشاعرية الكلمات وصوفيتها مثل (تحنو، ليل، نور، زيت، مئذنة) تؤكد على الأنثى (حواء) التي تشبه الموسيقى بحركتها، فهي ليل بكل صفائه وهدوئه، وهي في ذات الوقت نور يبدأه الأذان. لكن هذا النور لا يمكن أن يؤكد إلا بالظلام وبالزيت الذي هو الذكر (آدم) ورمزه (المئذنة). إذن بما أن الأنثى والذكر هما اللذان يشكلان الحياة، الليل، النهار، النور، الزيت، فلا بد من تذوقها جماليًّا وجنسيًا. والمئذنة على الرغم من رمزها الديني، لكنها مرموزة توحي بالحياة ولذتها بهذا المفهوم، ولا يمكن للنور أن يضيء إلا بزيت مصباح ومئذنة وليل ليلتقي الرجل بالمرأة أي (الأمينا بالأمينوس).

وحدة الأشياء ووحدة الجسد

من خلال استخدام تقنيات التصوير وإمكاناته، وقدرة الشاعر - المصور الفنية على استخدام الزاوية الخاصة التي تجعل من الظل والضوء عنصرين للتعبير عن موضوع أو مشاعر إنسانية خاصة يمكن للصورة أن تعبر عن أشد الأحاسيس الإنسانية سرية.

هذا ما نكتشفه في صورة (رقم٢٠) إذ نرى فيها زورقًا وحيدًا وسط البحر، فيه إنسان غير واضح الملامح بسبب استخدام الظل والضوء، والانسياب الخفيف للأمواج التي تبدو وكأنها تتحرك برقة متناهية وسط الضباب الشفيف، وانعكاس ظلال الرجل والمجدافين والزورق في الماء، مع إطراقة لرأس الرجل وكأنه يفكر في البقاء في هذا المكان وحيدًا إلى ما لانهاية، إنها وحدة الإنسان والأشياء ووحدة البحر. ليس مُهمًا أن يكون الوقت غروبًا أو شروقًا، فهنالك شعور بغربة الرجل والزورق في الوقت ذاته.

إن حركة الرجل الساكنة، والمجدافين توحيان بيأس الرجل، أو بحدوث شيء ما قريبًا، إنها الغربة، أو انتظار عودة الغائب، انتظار من نوع آخر. وهذا

كلـه لا يمكـن أن يكـون لـه معنـى إلا إذا شـاهدناه مـن خـلال تلـك المـرأة التـي تنتظروتسترق السمع بعد أن قررت

(أنْ تُنْصِتَ. لِسَطْحِ البُحَيْرَة، لِصَوْتِ مِجْدَافِهِ) وبهذا فإن الصورة التي اختارها الشاعر تكّون رسالة إيحائية وعنصر جذب، بالإضافة إلى النص:

(قَرَّرَتْ

أنْ تُهْمِلَ كُلَّ شَيءٍ،

أنْ تُنْصِتَ. لِسَطْحِ البُحَيْرَة،

لِصَوْتِ مِجْدَافِهِ.

وَهُوَ يَبْحَثُ فِيهَا.

عَنْ سَمَكَةٍ سَاقِطَة).



صورة رقم ٢٠

أسطورية التاريخ والزمن

يرى رولان بارت أن التركيب (syntax) من العناصر المهمة التي تؤثر في إنتاج المعاني الإيحائية وتعميقها في الصورة الفوتوغرافية، ويعني اجتماع عدد من الصور المتلاحقة لحدث ما من التاريخ المؤثر في حقب زمنية غابرة، أو من الواقع المعاصر، من أجل أن يكون تأثيرها الإيحائي واضحًا.

وفي ديوان (شجن) هنالك نص بصري مكون من صورة مركبة تمثل شخصيتين ينتميان إلى ثقافتين أو إلى حضارتين مختلفتين (صورة رقم ٢١).

وجمع الصورتين في صورة واحدة بالتأكيد يساعدنا على أن نفكر بمرجعيتهما التاريخية والأيديولوجية والأسطورية.

إحدى هاتين الصورتين كانت لأحد الهنود الحمر بشعره الطويل، وبقلائده المتنوعة ووجهه الأسمر المعروف، يوحي للقارئ بسماحةٍ داخلية، وطيبة روحه، على الرغم من قسوة ملامحه بسبب الحذر والخوف من التهديد التراكمي للإبادة التي كانت تتعرض لها قبيلة الهنود الحمر دائمًا، وفي وجهه المدور عينان صغيرتان حادتان كأنهما عينا الصقر الذي يعتبرونه رسول إلهة الأثير. إضافة إلى قسوة أخرى بسبب العيش في طبيعة غاضبة في الكثير من الأحيان.

إن ملامحه هنا هي عكس الصورة التي رسمتها السينما الهوليودية للشعب الهندي الأحمر، الذي استغلته الأقوام الأخرى بعد أن استولت على أرضه بحجة الحضارة وإنقاذه من التخلف، ومنحه إمكانية العيش في حضارة الرجل الأبيض، وصوّرته كما لو كان لايُتقِن سوى القتل والسرقة، وأن وجوده على الأرض غير ضروري مالم ينتمِ إلى الحضارة البيضاء. بجانب هذه الصورة ومرتبطة معها صورة أحد فرسان السلاح الأمريكي، بكل رفعته وتكبره، ومن السهولة أن يتبادر إلى ذهن القارئ اختلاف الحضارتين، حضارة تعتمد الحس في تفسير جميع الظواهر الطبيعية، وحضارة أخرى مرشدها القمر أوالشمس أوالليل أوالنهار والنار والتراب ، بوصفها أسرارًا معقدة، لايفهمها إلا رئيس القبيلة المسمى احترامًا (بالسحابة الحمراء)، وساحرها المقدس صاحب الكلمة ـ القانون. إنه يمتلك القدرة على الإصغاء لروح هائمة في الأثير ترعاه وترشده مستجيبةً إلى من يناديها من القبيلة.

هذا هو الهندي الأحمر بخياله الواسع الذي يمنحه قدرة الامتزاج بالطبيعة ومكوناتها، فالأرض عنده هي الرحم والأم الأولى. إنه الهندي الأحمر الذي

عتبر الكون والأرض والسماء ملك للجميع يمكن أن يعيشوا فيها بسلام، فينتمي
ى شعب يضيق بالمكان الواحد، يلتحف السماء ويتوسد رحم الأرض، شعب
حمل خيامه ورماحه وخيله ويرحل ليبارك أرضًا أخرى. وفي الليل يجعل من
نجوم أرواحًا نيرة تضيء روحه، تقول إحدى أغانيهم:

إنهم (هناك قلوبنا في تلك السموات التي لانهاية لها.)

فهل تعكس ملامح الهندي الأحمر بحزنها الأبدي كل هذا الذي ذكرناه؟

أما صورة الفارس الأمريكي يبدو فيها وكأنه رجع للتو من الحملة التي شنها
ع فرقته للبحث عن الشعب الأحمر ليصطادهم كما الأرانب، إنه أحد ضباط
يش الفرسان الأمريكي بملابسه العسكرية الزرقاء المعروفة وقبعته العريضة
مائلة إلى الجانب الأيسر، على شعر طويل، وربطته الملفوفة على عنقه،
نظرته الحادة الثاقبة، وشاربه الطويل المفتول، وقد عقد يديه بحيث كانتا
طويتين على صدره بكل عنجهية وصدود وتفوق، محاولة للاختباء من موقف
ير مريح،وهو شعور ورد فعل سايكولوجي كما يؤكد ألن بيز في كتابه المهم
لغة الجسد)، فصاحب هذه الوقفة بذراعين متصالبين يجعل منهما درعًا على
صدره للدلالة على عدم قبول الآخر، وللدلالة أيضًا على الموقف الدفاعي
العدائي والسلبي، ربما كان ذلك نتيجة لشعور هذا الضابط بأنه يدافع عن
حضارة الغربية ويحميها من السكان الأصليين، وهو في الوقت ذاته صاحب
وقف سلبي إزاءهم.

إن هذه الصورة لا بد أن تحيلنا إلى تاريخ الإبادة الطويل حد الإلغاء ضد
شعب الهندي الأحمر، هذا هو الوخز الخفي الذي يجرح ضمير القارئ
متفاعل والنموذجي والحي ويجذبه في الآن ذاته، فلا بد له أن يرفض هذا
تاريخ المتوحش. والقصيدة المرفقة تعبر وتتطابق مع هذا التاريخ:

(كُلُّ ظفْرٍ قَاطِعٍ.
لَهُ ذِكْرَى. .
لاتَحْتَفِظُ الْيَدُ بِهَا،
إنْ فَتَحَتْ . قُبْضَتَهَا
لِغَرِيبْ)


صورة رقم ٢١

لدينا إذن إشارات، ودلالات، توحي بتأويل سميولوجي في مثل هذه الصور الشعرية الأدبية، والصورة الفوتوغرافية بوصفها فضاء دلاليًا بصريًا.

وفي صورة (رقم ٢٢) وهي صورة طفل صحراوي يبكي، وقد غطى عينيه الدامعتين بيده اليسرى بحركة تجعلنا نؤكد بأن هذه الحركة هي التي تؤكد الوخز الذي يثير انتباه القارئ أو الدارس. والصورة وكذلك النص اللغوي يجعلاننا نجزم بأن السماء تخلت عن الرحمة (لأنها يابسة ولا تشعر بالخجل إزاء دموع طفل وحيد، لكن السحابة أكثر رحمة لأنها تتعاطف مع مأساة الأرض الجافة في عالم انقلبت موازينه (أرض قاحلة، وسماء يابسة) في مواجهة طفل فقد طفولته،هل ستكون دموعه بديلة عن رحمة السماء؟.

ويمكننا أن نقول بأن القراءة السميولوجية والتأويل البصري للصور الفوتوغرافية واللوحات التشكيلية والمعمار والنحت، تمنحنا مجالات وفضاءات مهمة لدراسة أيديولوجيات، وأنثربولوجيا وأساطير المجتمعات. لهذا فإن تحليل الصورة الفوتوغرافية المرافقة للنص الشعري، يجعلنا نؤكد بأنها تشكل لغة بصرية مرادفة للغة الأدبية. وفي هذا المجال فإن الإمكانات التي يمنحها شعر علاء عبد الهادي للتأويل البصري في ديوان شجن لا تخضع إلى استعارات لغوية فحسب، بل إلى لغة بصرية تؤدي إلى تأويل رؤيوي غني بالرموز والدلالة، وهذا متأت من خلال وعي الشاعر بثقافته الأدبية والبصرية، وخلفية

الدرامية بصفته شاعرًا وناقدًا مسرحيًّا أكاديميًا، وهذا ما يمنح مجالاً للتحليل، فأنت ترى ما بعد الحدث أو ما بعد المفردة من خلال تجاوز تقنين اللغة الأدبية المعجمية المغلقة في كثير من الأحيان.

كان استخدام الصورة الفوتوغرافية في ديوان شجن لعلاء عبد الهادي بوصفها لغة كائنة بذاتها، وليست لغة تفسير لمعنى الكلمة فحسب، مما منحها أفقًا شعريا. وبلاغة الصورة وسريتها هي التي تمنحها سمتها المرئية من خلال تأكيد بصريات التأويل الشعري، ومن خلال التراسل البصري بين الصور، (فالصورة احتفاء بالأشياء والجسد، وهما أساس الصورة وجوهرها، هذه الصورة التي غالبًا ما تكون مقاومة للموت وللزمن).

٤ ـ منتخبات من الشاعر
علاء عبد الهادي

منتخبات من أعمال الشاعر علاء عبد الهادي

من ديوان "مهمل تستدلون عليه بظل" الصادر عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧.

هذيان: عَـــرَض (١)

"سقطتْ صَومعةٌ ذاتَ مرةٍ، على رأسِ معتكفٍ، كانَ ذلكَ معَ مغيبِ الليل، بلَ ذلكَ كانتِ الأشجارُ تلدُ فتياتٍ ناضجاتٍ وتختفي مع مغيبِ الليل، يَظْهَرُ لرّجالِ أثداءٌ هائلةٌ وغصونٌ.. مع مغيبِ الليل.. تَهرُبُ الذِّئابُ بصحبة القطعانِ لمُحِبَّةٍ.. مع مغيبِ الليل، يَنْفُقُ الرعاةُ مع مغيبِ الليل، تَفُكُّ كِسرةُ خبزٍ شَهوتَها لعفن.. مع مغيبِ الليل، فخرجَ الناسُ يُودّعونَ شيخَهُم، ذاكَ الذي أجَّلَ الرحلةَ راتٍ ومرات، لكنَّ سقوطَ الصومعةِ كانَ حدثًا عجيبًا، فاستعجلَ الرّحيل".."في لحرب نَهْدِمُ أشياءَ نَجهَلُها! ونَقتُلُ أناسًا لا نعرِفُهُم،

"للضوءِ لونٌ واحدٌ؛ لونُ الفضيحة، زجاجةٌ هائلة امتلأتْ بكَوْنٍ سائل، طفلةٌ صغيرة، اسمُها شفيقة.. لم يكنْ معها سكينٌ كي تَشُقَّ البحيرةَ وهي تَنْزِلُ الوقتَ ركًا بعد آخر، كانت تجمّعُ أعضاءَها، حين سَحَبَتْ من قاعِ البحيرةِ الرأسَ لمفقودَ لإوزَّةٍ بريةٍ فاتنة، عندئذٍ، هبَطَ ليلٌ ثقيلٌ غطّى البحيرةَ فصارتْ مِرآةً لامعة، طَفَتْ فوقها -حين فتحت مثانتَها- غابةٌ كاملة، أشجارٌ يافعات يُكْمِلنَ ينتَهن، يثرثرن: "امرأةُ ذئبٍ تركتْه وَهَرَبَتْ مع امرأةِ صديقِهِ الآخر"!،

صوت (جاك بريل) يأتي من غيمةٍ مجاورة مبللاً بالرجاء "Ne me quitte pas'، نار تُدَخّنُ هواءَ الغابةِ بِشراهةٍ مُصطَنعة، عضوٌ يَعْوِي منْ بَعيد، نِسوةٌ يمارِسْنَ أنفسهن - فوق قَوْسِ قُزَح- كانتِ الغابةُ معَ مغيبِ الليل، تَحُكُّ مصيرَها على قاعِ بحيرة، وكانتِ الفتاةُ تجمّعُ أعضاءَ الإوزّةِ في صندوقٍ قديم، السماءُ مثقلةٌ بالسّمُوّ، كم كانَ سقوطُها في وَحشَةِ الغـابـــة مروّعًا، "بـــاهِـظٌ هو..

الارتفاع!"، صوت أم كُلثوم يأتي من مذياع بيت من البيوت "وَقَفَ الْخَلْقُ يَنْظُرُونَ جَمِيعًا كَيْفَ أبْنِي"..

(تجريد الأغَانِي)

لا تَعْتِبِ الْقَلْبَ فِي عِشْقٍ بُلِيتَ بِهِ — أو تَأسَفَنَّ لِحُبٍّ بَعْدَ مَا ذَهَبَا

وَالزمِ الشَّقَاءَ عَلَى خَطْوِ الوِصَالِ وَكُنْ — مِثْلَ الهَوَاءِ خَفِيفاً، طَلَّ أو شَغَبَا

يَا مَنْ شَهِدْتَ مِنَ العُشَّاقِ آهَتَهُمْ — أنْصِتْ بِعَيْنِكَ لا تُنْصِتْ لِمَنْ غَرَبَا

وَامْتَخْ مِنَ الشِّعْرِ قَدْ تَخْنُو مَحَاسِنُهَا — واثْبُتْ حَسِيباً لِحُبٍّ بَعْدَمَا خَلَبَا

يَسْرِي لَهَا الْحُسْنُ أنْوارًا لِيَشْمَلَهَا — تَغْشَى بِهِ العَيْنَ عُرْيَانًا وَمُنْتَقِبَا

هَلْ كُنْتُ أبْحَثُ عَنْ حِصْنٍ ألُوذُ بِهِ — فِي مُقْلَتَيهَا، لِكَيْمَا أتْرُكَ الهَرَبَا!

يَوْمَ اللِقَاءِ وَكَانَ البَدْرُمُحْتَشِمًا — فِي حَضْرَةِ المُرتَجَى يَحْيَا وَلاَ عَجَبَا

تَفِرُّ مِنِّي قَلِيلاً ثُمَّ تَشْتَعِلُ — كَي تَفْتَحَ الْمُهْجَةَ الوَرْقَاءَ والنَّصَبَا

حِينَ ارْتَحَلْتُ إلَى وَجْدٍ لأنْسُجَهُ — حَتَّى يُعَايِنَ نُنُّ العَيْنِ مَا ارْتَقَبَا

يَمْضِي بِهَا النُّورُ تُرضِيهِ وَتُطْلِقُهُ — فِي الدَّرْبِ يَحْمِلُنِي نَأيًا وَمُقْتَرِبَا

وَقَفْتُ أدْعُو إلَى مَنْ سَالَ رَوْنَقُهَا — سَيْلَ العَذَابِ، جَمِيلاً شَبَّ وَاضْطَرَبَا

مَا أطْيَبَ الْعِشْقَ فِيهَا حِينَ أبْذُلُهُ — بَلْ حِينَ أخْتَالُ، أوْ يَخْتَالُ مَنْ طَلَبَا

عُذِّبْتُ فِيهَا غَرَامـاً كَمْ أَحِنُّ لَـهَـا ... مِثْلُ الرَّغَامِ يُنَادِي الْـمَاهَ وَالسُّحُبَا

مَنْ ذَا يُرِيحُ فُؤَادًا مِنْ مَحَبَّتِهِ ... أَوْ مِنْ جَمَالِ حضورٍ فِي الحَشَا نَشَبا

بَيْنَ الطَّرَائِقِ ظِلِّي فَاسْتَمِلْتُ لَهُ ... جِسْمِي، فَعُدتُ.. إِلَى أحْضَانِهَا، قَرَبَا

كَانَتْ تؤانسُنَي والْفَرْحُ ثَالِثُنَا ... مَا أشْرَقَ الصُّبْحُ أوْ أمْسَى الَّذِي لَغبا

فَكَمْ تَرَكْتُ رَمَادِي فِي مَحَبَّتِهَا ... وَالعِشْقُ لَمْ يَمنحْ أَشْوَاقًا، وَلا عَطَبَا

طُوبَى لِقَلْبَيْنِ مِنْ هَجْرٍ وَمِنْ أَرَقٍ ... مَازِلْتُ أَهْوَى زَمَانًا قَلَّمَا وَهَبَا

فَالْحُبُّ يُهْدِي نَوَالاً إن أرادَ بِنَا ... خَيْراً رَوَانًا، وَشَرًّا إنْ نَوَى تَعَبَا

(الْعَمَى وَالْبَصِيرَة)

أَطْفَأَ النّورَ، وَأَخَذَ يَرْشُفُ كِذبَتَها.. بِبُطءٍ،

بَلْ مَسَحَ دُمُوعَهَا الخَادِعَةَ مُتَأَثِّرًا،

ثُمَّ قَرَّرَ أَنْ يَتَزَوَّجَهَا،

لأَنَّهَا.. فَشِلَتْ..

فَلَمَسَ بَيْدِهَا الْحَقِيقَةَ!

حِينَ كَنَسَتْ نُورًا.. دُونَ أَنْ تَدْرِي..

كَانَ يَحْجُبُهَا،

يَجْعَلُهَا..لامِعَةً

مِثْلَ مَعْدَنٍ رَخِيص!

دُرُوسٌ فِي الأَلْسُنِيَةِ الْعَامَة

أصْوَاتُ الوُحُوشِ الْكَبِيرةِ الْكَاسِرَةِ ..

مُلَوَّنَةٌ، فَهي تُحِبُّ وَتَحْنُو،

تَرْحَمُ وَتَشْتَهي،

لَكِنَّهَا تَظَلُّ مُخِيفَةً طَارِدَةْ..

لأنَّنا لا نَفْهَمُهَا..

أصْوَاتُ طُيُور الزِّينَةِ الرَّقِيقَةُ الصَّغِيرَةُ،

مُلَوَّنَةٌ أيْضًا!

لَكِنَّهَا، تَبْدُو.. جَميلَةً.. وَمُرَحِّبَةْ .

للسَّبَبِ نَفْسِه!

ثلاث قصائد

من ديوان: "معجم الغين" طبعة ثانية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧

(الغُذْوَةُ)

البَشَرُ يَقْفِلُونَ العُيُونَ الجَائِعَةَ كَي تَنَامَ،

وَحِينَ يَنْهَضُونَ .. يَمْنَحُونَ الليْلَ..

فَرِيسَةً سَهْلَةً للضِّيَاءِ الخَبِيث.

أمَّا أنَا فَلَمْ أَزَلْ .. أمْسَحُ شُرْفَتِي،

فِي كُلِّ صُبْحٍ، مِنْ بُقْعَةِ الضَّوْءِ..

دُونَ جَدْوَى..

(الغَيْدَاقُ)

غُرْفَةُ البَحْرِ قَوَّضَتْ سِرِّي:
فِي الصَّبَاحِ .. يَأتِي السَّمَكُ،
يَتَلَمَّسُ صِنَارَتِي،
فَأنَا أُطْعِمُهُ في الصَّيْدِ خُلْسَةً..
مُتَذَرِّعًا -أَمَامَ بَحارَتِي- بَالْفَشَل .
فَكُلُّ الأَسْمَاكِ غَرْقَى،
وَأَنَا أَنْحَازُ لِلْغَارِقِين!

(الغُرْفَةُ)

كَثِيرًا مَا كُنْتُ أُغْلِقُ بَابِيَ عَلَيّ،
وَأمُدُّ يَدِي،
فَيَقْفِزَ مِنْ عُلْبَتِي .. فِي الظَّلامِ:
ثَدْيُ أُمِّي،
يَوْمُ الدِّرَاسَةِ الأَوَّل،
تَلامِيذُ الصَّفِ الثَّانِي .. الكِبارُ جِدًّا،
سِرِّي الّذِي لَمْ يُغَادِرْ دَرْسَ الحِسَابْ،
وَمُعَلِّمَتِي الفَارِعَةُ الّتِي..
لا تَكْتَرِثُ بِفُضُولِي،

(لِذا اعْتَادَتْ أنْ تَرْفَعَ سَاقَهَا كَي أرَى،
فَأَحْضُرَ دَرْسَهَا كُلَّ يَوْمٍ)
وَتَحْضُرَ مَعِي
خَرْبَشَاتُ قَلَمِي العَمِيقَة،
وَبَعْضُ غُبَارٍ آخَر..
أخْفَيْتُهُ فِي الحَقِيبَة .
آثَارُ قَدَمِي حِينَ خَطَوْتُ بِرِفْقٍ –أوَّلَ مرةٍ، فَوْقَ المَمَر!
رَائِحَةُ البُرُودَةِ عَلَى الْجِدَارِ القَدِيم،
وَنَظْرَةُ عَيْنِي .. بَيْنَ الفُصُول!
صُورَةُ مَرْيَم، الَّتِي قايَضَنِي بِهَا ذَاتَ يَوْمٍ رَفِيقِي.
عَامِلٌ عَجُوزٌ رَبَتَ .. عَلَى كَتِفَيَّ مَرَّةً..
خَلْفَ سُورِ الْحَدِيقَةِ .. فَخِفْتُ.
قُبُلاتُ النُّسْوَةِ .. حِينَ تَدَلَّتْ أَثْدَاؤهُنَّ قُرْبَ أَنْفِي.
وَقَطْرَةُ دَمِي حِينَ جُرِحَ الزُّجَاجُ،
وربَتَتْ يَدَاي عَلَى النَّافِذَة .
شَطِيرةٌ مَشْقُوقَةٌ مِنَ المُنْتَصف،
وَقَلَمِي الّذِي كُنْتُ أَخَافُ أنْ أمْنَحَهُ الآخَرين،
فَأَخَذَتْهُ المُعَلِّمَةُ بَعْدَ ذَلِكَ عَنْوَة .. وَأَحْبَبْنَا ذَلِكَ كثيرًا،
وَأَشْيَاءُ أخْرَى .. أخَافُ مِنْ بَوْحِهَا إنْ أطَلَّت.
كُلُّ هَذِهِ .. تَقْفِزُ مِنْ عُلْبَتِي،

فَامْسِكُهَا كَيْلا تَهْرُبَ،

وَأَجْلِسُ أُرَتِّبُ فَوْضَاي،

فَإِنْ نَجَحْتُ .. سَأَخْرُجُ مِنْ غُرْفَتِي .. فِي القَصِيدَة..

فَالنُّورُ هُنَا حَالِكٌ،

وَأَنَا أحَاوِلُ وَحْدِي.. أنْ أُعِيدَ..

كُلَّ شَيءٍ قَفَزَ مِنْ .. عُلْبَتِي،

كَمَا كَانَ..

(فِي .. الذَّاكِرَة)

من ديوان إيكاروس أو في تدبير العتمة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٦.

(مَسَافَتِي الْمُطَوَّقَة)

"فِي كُلِّ شَيءٍ، شِعْرٌ، لا يَكُفُّ عَنِ الصُّرَاخِ، لَكِنَّنَا لانُحْسِنُ الإنْصَاتَ"

كَمْ كُنْتِ تَمْتَسِكِينَ أَقنِعَةَ الْغِيَابِ تَجَمُّلاً، حِينًا، وَخَوْفًا مِنْ عُيُونِ النَّاسْ؟ عَيْنَاكِ عَيْنٌ رَاوَدَتْ شَبَقِي كَجِسْرٍ عَاطِلٍ سَيَظُنُّ أنَّ الْبُعْدَ يَغْنِي فَضَيلَةً، أُخْرَى تُنَادِينِي وَتَخْتَصِرُ الْحَنِينَ إِلَى الْيَقِينِ .

صَدَأٌ عَلَى قَلْبِي، وَهَذَا اللَّيْلُ يُشْعِلُهُ السُّؤَالُ فَتَذْهَبُ السَّاعَاتُ.. وَاسَتْ غُرْفَتِي فِي الصَّمْتِ: صَبْرًا لِلصَّبَاحِ. رُبَّمَا ذَابَ الْهَوَاءُ الصَّلْدُ، بَيْنَ الضَّفَتَيْنِ، ورُبَّمَا تَلِدُ لأمُوسُ هُنَيْهَةً فِي الْعُمْرِ قَدْ تَهْدِي السِّنِينَ! لَكِنَّهَا.. إِنْ رَنَّ هَاتِفُهَا، سَتُغْلِقُ حِضْنَهَا، فَالْمَاءُ عَكَّرَ صَوْتَهُ، وَالنِّيلُ أَخْرَسُ لا يَرُدُّ تَحِيَّتِي، كَالشَّاشَةِ الْبَيْضَاءِ تخْفِي رَسْمَهَا،

لَكِنَّهَا تَغْفُو عَلَى أُفُقِي وهَاتِفُهَا الْعَطَش، فَلِأيِّ عُذْرٍ كَانَ هَذَا الخَفْقُ مِثْلَ الْبُرتُقَال.. الشَّوْقُ أزْرَقُ كَالسَّمَاء، وَالنِّيلُ نَعْتٌ وَاخْتِيَارِي الْعِشْقُ كَالسَّمَكِ الْمُلَوَّنِ إنْ تَطَرَّفَ لَا يُمَيِّزُ بَيْنَ صَوْتِ الْبَحْرِ أوْ لَوْنِ السَّحَاب .

كَمْ تَسْكُتِينَ فَجْأَةً، كَأَصَابِعِ الحَلْوَى الْكَتُومْ، تَخْشِينَ عَيْنَ الْلامِسِين، هَلْ نُعْلِنُ الْأَشْيَاءَ لِلْقَمَرِ الْبَعِيد. كَيْمَا يُغَنِّي فِي الْهَوَى وَصْلاً ثَوَى.. مَنْ ذَا يُوَازِرُنِي، وَأُمْنِيَتِي تَغِيب! هَذَا الْهُرُوبُ إلَيَّك مِنِّي يَقْتَفِي أثَرِي يَحَارْ. تُلْقِينَ عَطْشًا فِي الشَّهِيقِ وَتَرْحَلِين، هَلْ كُنْتُ أشْحُبُ كَالْغِنَاءْ، وَالْلَحْنُ يَغْمُضُ بالنَّشِيج؟ لَنْ تُطْفِئِي وَلَهِي بِـهَذَا الْمَاءِ، "نَأْ.. نَأْ.. ةُ" الطُّفُولَةِ قَدْ تُغَنِّي، قَدْ تُنَادِينِي بِـبَوْحٍ لا يُدَارِي أمْرَهُ .

فَالنِّيلُ مِثْلُ الصَّخْرِ يَمْتَسِكُ الْغَوَايَةَ فِي ثِيَابِ الْمَاءِ قَامَ، الْمَوْجِ فَنُّ الْمَاءِ لا يَهْوِي إنِ اِضْطَرَمَ الْكَلامُ عَلَى الْكَلام! لَوْ أنَّ لِي قَلْبَيْنِ كَالْأضْدَادِ أشْجُو، رُبَّمَا أشْرِي عَلَى الرَّهَوَاتِ حِسًّا بالْهُجُوذ، أوْ رُبَّمَا، خَفْقًا مُرِيحًا لا يَدُوم.

قَدْ صِرْتِ فِي عَيْنَيَّ نَجْمًا، يَجْتَوِي لا يَحْتَوِي، رُدِّي عَلَيَّ مَسَافَتِي، أوْ كَسِّرِي قَيْدَ الْيَمَامِ وَمَا تَيَسَّرَ، كَيْ تَلُوصَ عُيُونُنَا.. كَالْحَرْفِ يَصْبُو.. كَالْكَلام. هَذَا اِبْنُ حَزْمٍ يَرْتَجِي وَلَهًا، وَلَمْ تُعْطِيهِ فَوْقَ مُلَاءَتِي الْبَيْضَاءِ أسْرَارَ الْعَرَافَة. هَذَا "الْمُحَلَّى" يَنْتَوِي قُرْبًا، وَلَمْ تُعْطِيهِ غَيْرَ تَحَفُّظٍ فِي الْقَوْلِ، أوْ طَوْقَ الْمَسَافَة .

وَالحُبُّ يَهْتَبِلُ الشَّهِيقَ كَمَا يَشَاءْ، وَأنَا الْهَوِيُّ، العِشْقُ إثْمُ مَشَاعِرِي، وَمَشَاعِرِي كَالطِّفْلِ- كَامِلَةٌ، تَمُدُّ الخَيْرَ مِنْ قَدَمِ الحُفَاةِ الجَائِعِينَ، وَلا تَخُون. لا تَسْتَقِيمُ عَلَى الْكَرَاهَةِ إنْ أحَبَّت. وَالْخَطْوُ خَلْفَ النَّاسِ يَنْتَظِرُ الطَّرِيق، لا تَقْرَئِي زَبَدِي، أنَا مِثْلُ الْمَسَافَةِ نَافِعٌ فِي الأرْضِ حِينًا، رُبَّمَا، لَكِنَّنَا لَا نَرْتَجِي مِنْهَا الْبَقَاء .

هَلْ مَنْ يُعَلِّمُهَا: الْمَسَافَةَ لا تُطَوَّقُ كالغُبَارْ؟ بَلْ قَدْ تَجِفُ، وَقَدْ تَهِيمُ، هِيَ الْيَمَامُ الْحُرُّ، قَدْ يَحْنُو، يَحُطُّ عَلَى دَمِي، أوْ يَشْتَهِي خَبْطَ السَّحَاب. لِتُطَوِّقِينِي إنْ أرَدْتِ تَطَرُّفًا، لِتُطَوِّقِيهَا إنْ أرَدْتِ تَحَفُّظًا، أنَا لا أُبَالِي كَيْفَ طَوَّقْتِ الْحَنِينَ، مُقَدَّرٌ كَالأنْبِيَاء .

هَذَا أنَا، وَالنِّيلُ فِي سَيّارَتِي يَحْنُو عَلَيّ، قَدْ ثبّتَ الأحْوَالَ فَوْقَ الْعَيْنِ؟ يَسْقِيهَا نِدَاهْ. وَيَدَاكِ تَعْزِفُ فِي يَدَيّ رَحِيقَهَا المَكْتُومَ، أسْرَارَ النّوَى! كَانَتْ يَدِي مِنْ بَيْنِ كَفّيْكِ تَبُوحْ، تَحْكِي كَمَا تَحْكِي الْحُرُوفُ الْمُتْعَبَة .

هَذِي الْحَيَاةُ تُوَدّعُ الأَحْبَابَ بَاكِيَةً، وتَرسُمُهَا السّمَاوَاتُ عَلَى الأُفْقِ هَوًى، عَصْفًا عَلَى رِئَةِ الْهَوَاءْ، مُتَرَبّصًا، لا يَهْتَدِي، فيروزُ مِنْ شَادِي تَبُوحُ، الآنَ، بَعْدَ الضّنِيفِ، فَيْرُوزٌ تُغَنّي لِلْغِيَاب .

وَالقَلْبُ مَأْجُورٌ يُسَاوِمُهُ الْتَعَب. فَالنِّيلُ قَدْ يَمْتَدُّ فِي الصَّحْرَاءِ يُشْعِلُهُ الْمَدَى، وَالنِّيلُ لا يَخْشَى الْمَسَافَاتِ/ الْبِعَاد. النّيلُ رَقْرَاقٌ كَبِئْرِ تَنْقَضِي عَطَشًا، وَيَكْشِفُهَا العطش!

ثالثًا: لغز الشاعر قاسم حداد..
في ذاكرته البصرية وهَذَيانه الأسطوري

أولاً: كيمياء اللغة والنص الرؤيوي

يمكننا أن نفهم كل ما قاله الشاعر هولدرن، والفيلسوف الألماني هيدجر، عن الشعر من خلال ما نسميه بالذاكرة الشعرية الرؤيوية المطلقة، وكذلك مفهومنا للنص الرؤيوي/ البصري الذي هو دليلنا في هذه الدراسة.

بدءًا يمكن القول إن شعر قاسم حداد منشغل بالسؤال الفلسفي حول الكينونة والزمن اللذيْن يقلقان الذات التي تنزع دائمًا إلى خلاصها؛ فشعره يبدو وكأنه محاولة لمنح الأشياء والموجودات الساكنة الأخرى كينونتها ووجودها الديناميكي الجديد، ويعتبر هذا جزءًا من أقانيم الخلق الشعري الذي يمنح الكائن والطبيعة والواقع والحياة والأشياء قانونها البصري الخاص الذي يختلف عن القانون الواقعي والطبيعي، فيصبح لليل أخطاؤه، وللحياة ومخلوقاتها وجودها الجمالي المتفرد والحر من جديد.

ولهذا فإن مثل هذا الشعر يطرح السؤال التالي:

ما أسباب ومكونات الانطباعات المولِّدة للانفعالات الإبداعية التي يمكن أن يمنحنا إياها النص الشعري؟ فالشعر يجب أن يخلق علاقة حميمية ـ بل مصيرية أحيانًا ـ مع القارئ النموذجي، ويعمل على إعادة تماسك حميمية الذات إزاء محيطها، وإلا ظل صورةً لغويةً وشعرًا رديئًا لواقع رديء يصعب تأمله أو إدراكه.

فباستخدام الذاكرة الشعرية الرؤيوية المطلقة، يمكن للشعر أن يجعل من بصريات الزمن مرثية للعدم والحياة، وأيضًا أن يكون العدم مرثية للزمن:

«قلت له في تاسوع النص:
أجِّلْ جسدك لليل آخر،
أجِّلْه،
لئلا تصاب بالمراثي.

وكان قد حمل جسده وذهب في مديح فادح،
لم يكن يسمع،
فللجسد سلطة على الشخص ذاهبًا في حسرات الروح،
كمن يلبس قميصًا ويضع الريشة في العروة
ويبالغ في التيه،
مثل كتيبة الفرسان،
تذهب إلى المبارزة بثقة القتل،
وتؤثث الطريق لئلا تفقد أثر التيه».[١]

والشاعر وحده هو الذي يسهر في ليل النص، ويجعله مفهومًا من ذاته أولاً ومن الآخر. فإذا كان النص ليلاً، فالشاعر بذاكرته الرؤيوية المطلقة هو مصباح ديوجين نَيِّر حتى في ظهيرة الزمن، ليس من خلال انتقاء اللغة الرؤيوية فقط، وإنما أيضًا كشف تلك الأسرار اللامرئية التي تتراءى له في حلم اليقظة..

«فللجسد سلطة على الشخص ذاهبًا في حسرات الروح،
كمن يلبس قميصًا ويضع الريشة في العروة
ويبالغ في التيه».

نعم للجسد سلطة على الروح، وليس هناك فصل بينهما في داخله. وإذا امتلك الإنسان المتبصر جسده، يمكن أن يتماهى معه في اللحظة التي يرى فيها اللامتناهي. وللجسد لغته الخاصة التي تدخله في المجهول والغموض. والشاعر إذا لم يكن رائيًا، وكذلك القارئ الذي لا يفهم شعر الجسد، سيكون من الصعب عليه أن يدخل مملكة الشعر البصري الذي يمنح الجسدَ شاعريته الخاصة، والأشياء كينونتها ولغتها الخاصة التي تختلف عن اللغات المعروفة، ويفك لحمتها ووجودها، ويحولها من هيولي وهلامي إلى كائن يؤسسه من جديد، له ماض وزمن مستقبلي:

(١) ـ ديوان قبر قاسم، باب المكابدات، ص ٢٣. دار الكلمة للنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ـ البحرين، ١٩٩٧.

«وحده في ليل النص،
تتقاطر حوله مخلوقات ترفل في هودج اللغة.
يبتكر أحجارًا كريمة،
يصقلها نحاة يسهرون على كلام الجسد»[1].

إن الشعر الرؤيوي ـ بقدرته على إعادة خلق الكائن والأشياء التي يتناولها من جديد ـ يمتلك استقلاليته. ومن هذا المنطلق، فإن النص يقلق الشاعر دائمًا؛ لأنه يتشكل أمامه ويفرض استقلاليته عليه. فمن أجل أن يمنح الشاعر النص الشعري الرؤيوي حريته، لا بد له أن يجعل من شعره شهوة للغةٍ بصريةٍ تخلق مفرداتها من المطلق والمجهول والرؤى الخفية للشعر، ومن بصريات كهنة الصحراء الذين يتمتمون برؤى ملتاثة في صحراء محزومة بالملوك والأحلام والسحر. وتكون الرؤى النصية الشعرية مرثية للطبيعة والماء وجميع الموجودات والأشياء، ويتحول النص فيها إلى صريخ للجسد وللذاكرة البصرية، وإلى هذيان الروح.

وعلى الرغم من أن اللغة تصبح أحيانًا شفافة لدى قاسم حداد وكأنها تود أن تخرج من المعنى الذي يعتبر منفى الأشياء، حتى يتراءى لنا أن الشاعر يريد أن يكتب نشيد إنشاده الصحراوي الخاص؛ فهو يُرى وناره تقدح من زنده، والليل يشكل وجهه ويقرأه، وهو وحيد وحدة صحراوية قاتلة، لكن ذواته الرؤيوية والبصرية الأخرى في داخله متيقظة.

ومن هنا فإن الشعر يُقرأ رؤيويًّا، ولا يحتاج إلى القارئ النموذجي في نهاره فحسب، وإنما يحتاج إلى أن يسمعه في حلمه أيضًا كإيقاعات لسمفونية الروح، ويتم هذا فقط إذا كان الشاعر رائيًا.. لذا فإنه يحتاج إلى نموذجية الإيقاع السمفوني البولوفوني المتعدد الإيقاعات والمستويات والمعاني وبصريات الرؤى.. فإذا كان للموسيقى حجم ومقياس في الزمن، فإن الشعر يجب أن يُرى بصريًّا وزمانيًّا كالأسطورة؛ أي أن يكون رؤيًا.

---

(١) نفس المصدر، المكابدات، ص ٢٥

لا تتحدد معاني الشعر كمحصلة للعلاقات بين الكلمات فقط، بل تتعداه إلى بصرية الرؤى، بما فيها الكلمة/ الرؤيا التي هي تعويذة، فيكون المعنى الشعري في صوت وإيقاع الكلمات والرؤى الملونة. لكن هل هذه هي أحلام أو كوابيس الشاعر أو يقظته بصريًّا؟ ألا يشكل كل هذا تجسيدًا بصريًّا للهلامية الرائية التي ندعوها "روح الشاعر"؟

ربما.. ولكن المعنى الشعري يتحدد أيضًا من خلال لفظ الكلمات وصوتها وإيقاعها وموسيقاها، إضافةً إلى ما ندعوه بـ"عمق الذاكرة الشعرية الرؤيوية المطلقة"، والتي من دونها لا يمكن للشعر أن يكون رؤيويًّا. لذا فعلى الشاعر أن يعرف كيفية امتلاكها. وكل هذا هو الذي ينتج التأويل والمعنى والوضوح.

وبعيدًا عن الأتيمولوجيا (علم اشتقاقات الكلمة) وعن مرادفات معاني الكلمات وعوالمها النحوية، أود التأكيد على تلك التأملات الشعرية الخلاقة التي نسمع ترددها وصداها الموسيقي، والتي تشكل أحلام الشاعر وذلك اللوغوس الشعري الذي لا يعني العقل الكوني العام، وإنما يعني هنا ذلك الشعر الذي يؤسسه ويخلقه حلم اليقظة والذاكرة الشعرية الرائية المطلقة كما ذكرنا سابقًا.

ولهذا فإن الشعر هنا يصبح كينونة ووجودًا مستقلَيْن نتيجةً للخيال الشعري الواعي الذي يؤثر على الوعي والشعور، ويضعنا في منطقة الانبهار من ديناميكية الوجود الجديد للأشياء التي يخلق الشعر كينونتها المستقلة، تلك الموجودات التي تحيطنا وتلتف معنا دائمًا عندما يكون العدم مصيرنا.

إن وجودها المكثف شعريًّا هو الذي يخلق ذاتها وموضوعها ويميز ألوانها وضوءها ووعيها ووضوحها وتأملها الصحراوي الليلي. وعندما يفعل اللوغوس الشعري الرؤيوي فعله فينا كقراء أثناء تمثُّلنا ورؤيتنا لهذه الموجودات والصور الشعر ية، ستصبح جزءًا من تجاربنا الحسية.. أي إن تجربة الشاعر تكون هي تجربتنا الذاتية.

وبفضل تأثير هذه الصور الشعرية تنمحي الحدود في كتابتها، ويتيقن للقارئ أنه حَلِمَ بها في يومٍ ما أثناء تجواله في دروب الحياة المليئة بالحزن.. وهذا هو

تأثير مثل هذا الشعر وأهميته، والذي يخلقه الشاعر الرائي بفضل بصريات اللوغوس من خلال الذاكرة الشعرية المطلقة.

معنى اللغة الشعرية

يحتمي الشاعر قاسم حداد ويتغرب حد التماهي باللغة الشعرية المتشبعة بتأويلاتها الأسطورية والصحراوية، فهي النقاء الباقي وسط هذا الخراب. ولهذا فإن مثل هذا النص، وبهذه الميزات الإبداعية، هو المعنى الحقيقي الذي يُكسِب التجربة الشعرية قيمتها وتأويلها البصري، ما دام الشاعر محاطًا بأعداء أشداء مثل غثاثة الواقع ومجانيته، وأيضا بتلك "الأشياء" التي تبدو ساكنة في الوجود الثرثار، وتعمل على تخريب وعي الإنسان عمومًا، والشاعر حصريًّا إذا استخدمها وهي في ماهيتها ووجودها الواقعي. وعلى الرغم من أن صحراء الشاعر محزومة بالملوك كما في هذا النص:

«من أنت، من أنت،
تبكي على أمةٍ،
أم تراها ستبكي عليك.
غطيت شعبًا بمرثية الماء،
صحراؤك محزومة بالملوك،
فمن أنت،
حتى تسمي سماءً بعينين مذعورتين
وتمدح أعداءنا بالسكوت.
يا أنت، من أنت؟»[1].

سواء كانوا ملوك الأسطورة أم أولئك الملوك الذين يخلقهم النص الشعري. وحتى إن خاطب الشاعر قاسم ذاته بهذه القصيدة، ففي الحقيقة كان يخاطب ذاته الشاعرة الأخرى؛ إذ لها - ومن خلالها - تتقرر المواقف والقرارات والأساطير الشعرية أيضًا. يبدأ الشاعر قصيدته "ذئاب وتهذي":

(١) المصدر السابق، المكابدات، ص١١

«دعني لذئابٍ تهذي أيها الغريب. في حضن امرأةٍ شاسعةٍ، ما أذهب إلى كوخ وما أفتح نافذةً، وما أنظر في قدح حتى أصادفها منتظرةً. كأنها لم تنم، منذ تركنا البيت. يوم اقتسمت معنا النبيذ والأمتعة. وأوهمتنا أنها أخذت ما يكفي، وتركتنا نحمل الباقي، لنكتشف، وراء الجبل، أنها وضعت لنا زادًا زائدًا، لتقف متكئةً على ضلفة الباب لفرط الجوع، وهي تلوح لنا بذراع واهنة. لم أصادف امرأةً تحسن الوداع بمثل هذا البهاء. عيناك تقطران دمًا، تنظر المرأة منتظرةً. ذاهبًا في هذيانك وأنت في حضن امرأةٍ مثلها. حضنٌ قرأت فيه زعفران الطفولة في برج الجدي، قرين الأجنة.

حضنٌ يُنبِت العشب لكي نلهو به، فنتواءم ونخدع الموت. في التيه والبرد والسفر حضنٌ شاسعٌ يضمني مثل جنينٍ. فأنجو من الموت أنجو من القتل. تعويذةٌ في القميص لئلا أتأخر عن الحياة وأنجو. تأخرت وهي في الصبر تشحب، مثل خلودٍ يخطئ الموت. ثمة من يريد قتلنا، وهذا يدعو ليأسٍ أقل». (٥)

وبهذا يضع الشاعر ذاته وقدره الشعري أمام عينيه، فيبدأ صراعه مع هذيان ذئاب يشبه هذيان الروح؛ لأ خلق قصيدة الرؤيا الهاذية يعني هذيان ذئاب متوحشة تنهش في الحشى؛ إذ ليس من السهل ترويضها، كما ليس من السهل ترويض الرؤيا الشعرية.

لكن الشاعر قاسم يخلق من حلم الطفولة الذي يخطف في الذاكرة كحبيبة أو أُمّ تمنح قدرها للشاعر وتتكئ على باب الوجود وهي تنتظره بمرآتها وهو ينأى بعيدًا في الخيال والرؤيا ليستيقظ في حضن ذئاب تهذي أو موت مجاني، يخلق من هذا كابوسًا أو رؤيا بصرية، عندها يعي أن ما ينقذه هو الرؤيا البصرية، والشعر هو رؤيا وهذيان شعري بصري كهذيان ذئاب متوحشة تحاصرك في صحراء قاحلة ملتهبة.

وقاسم حداد وإن يبدو إنه يكتب عن فردوس النص، إلا إن جحيم الرؤيا الشعرية في القصيدة وهذيانها المتوحش هو الذي يشكل بصرياتها عندما يحولها الشاعر إلى رؤيا بصرية. وهو دائمًا يستخدم جملة تبدو اعتراضية وغريبة على

لنص، مثل: «عيناك تقطران دمًا»، فلا نعرف هل الشاعر يعني بهذا امرأة لوداع التي تتكئ على الباب من فرط الوهن والحب والوله، وقد قال هذه الجملة لها وهو يودعها كما في نصه الشعري، أم هي جملة قالتها المرأة له؟ ولكن سرعان ما نلحظ أن هذه الجملة هي صلب جوهر المعنى التأويلي للقصيدة.. إنها تأتي من عمق أسرار ذاكرة الرؤيا الشعرية المطلقة للشاعر.

وكذلك الحال مع الجملة الأخرى:

«ثمة من يريد قتلنا، وهذا يدعو ليأسٍ أقل»، إذ على الرغم من أن الشاعر جعل من الحب تعويذة خلود تحمية من الموت المفاجئ، إلا إن هناك من يريد قتله هو ورؤاه البصرية. ولهذا فإنها لا تعتبر جملة اعتراضية هنا، وإنما هي جزء من الرؤيا السرية التي قلما يكشف عنها الشاعر.

ونص الشاعر البصري هو بصيرة للنار المقدسة، وما عداه فكل شيء يبدو هامشيًّا؛ فهو نص ديناميكي يوقد فيه الشاعر شعلته ولهيبه الداخلي. إذن الشعر البصري هو محاولة لفهم الوجود الملتبس الذي يحيطنا.. لذا فإن الشاعر البصري يعمل على خلق بديله الإبداعي:

«يتكاثر حوله الكلام

يتحشد مثل كتائب القتال،

يتأسس ويحاذي،

يوازي وينزاح

يتجاوز ويخرج،

يصير المتن هامشًا له، والحاشية شهوة النار

لكنه لا يكترث ولا يهتم،

مؤمنًا إنه النص....»[1]

---

1) قبر قاسم، ص ١٣٢

ومن هذا المنطلق، فإن النص الشعري هو وجود الشاعر ما دام باستطاعته - من خلال هذا الشعر - أن يخلق ذلك التبصر الذي يطور مدارك وبصريات الشاعر والقارئ النموذجي المتفاعل.

ومن هنا فالنص هو شعلة الجنون الأخَّاذ، والشاعر غير البصري هو الذي يُدخِل كائناته وأشياءه ظلام النص، بخلاف الشاعر الرائي الذي يعتبر النص كيانًا وكونًا مستقلًا عن الشاعر في الكثير من الأحيان، ويفرض مرجعيته وقانونه الخاص كنص يزهو بتكامل الرؤيا. وبما أن الشاعر يمتلك هذه الصفة أيضًا، فلا يمكن أن ينتمي نصه للشكل فقط.

«اكتبنا بهذا الشكل،
كي نبكي بشكل شاهق،
وامنح قصيدتك الهواء
مغامرًا بنشيجك المشحون،
وادفعنا معًا.. نبكي معك.
اكتب كما يملي هواك
تكون قنديلاً لنا بجنونك الأخّاذ
خذنا في ظلام النص
للنص الذي لا ينتهي بالنوم
اكتب، سيدّ شكل الذي لا ينحني للشكل»[1].

نعم، فالشاعر دائمًا يشكّل العالم والطبيعة حسب قوانين وعالم النص. إنه عالمه وطبيعته ونصه، وما يفترضه هو الواقع الحقيقي وغير المزيف. وإن شكل الليل والنهار والظواهر الأخرى تتغير بحسب متن النص وقانونه. وهذا النص البصري لا ينتهي بالنوم، وإنما قد يُكتب كحلم في النوم أحيانًا، لكنه يستمر حلم يقظة في التداعي النهاري.. فالشعر البصري يخضع إلى معادلة من

---

(١) المصدر السابق، المكابدات، ص ١١.

جانبيْن؛ فهو ينقذ روح الإنسان، وفي ذات الوقت يُدخِلها إلى جحيمه عندما لا يفهم الشاعر أدواته الشعرية أو يكون غير متمكن من كتابة وفهم بصريات الشعر، إذ إن بصريات النص هي القيمة الحقيقية الجمالية التي تنقذ الإنسان الشاعر، وأن ترى هذا يعني أن تبصر، أي أن تعرف.. وبمعنى آخر: أن تقرأ اللامرئي.. وهذا هو فعل وصراع وقدر الشاعر في هذا الكون الملتبس. ولذلك فإن الكلمة لدى الشاعر الرائي لا قيمة لها إذا لم تنبثق من رؤيا الذاكرة الشعرية المطلقة.. فهي إما ليل أو فجر أو مجرة نائية.. وكذلك النص البصري؛ إما جحيم أوفردوس بصري حسب رؤية الشاعر وعمق بصيرته الشعرية وأسطورته.

مميزات شعر قاسم حداد

هنالك أوجه متعددة يتناولها الشاعر في قصيدته:

١. تناول الذات باعتبارها رمزًا للآخر على الرغم من خصوصيتها وتفردها.

٢. تعدد الذوات في الذات الواحدة.

٣. التناقض بين المرادفات والرؤى.

٤. الشعر هو سؤال فلسفي حول الكينونة والزمن.

إن قاسم حداد من الشعراء الذين يكشفون دائمًا عن ذواتهم التي هي رمز للآخر على الرغم من خصوصيتها؛ لأنه كشاعر يدّخر العدم لهذه الذوات حتى تتماهى مع الآخر، أو بالعكس.. إنه يقرأ الكلام والتاريخ ويَتَهَجَّاه، ويساوي بين أحزانه وحزن الآخر والأشياء المحيطة به أيضًا، أو إنه يجعل من ذاته رمزًا للذوات الأخرى التي بداخله ولا بديل لها. إنه يتهجى التاريخ مثل نحيب بيت وحيد معزول على قارعة الطريق:

«قال لهم:
بيني وبين الغابة مسافة
بيني وبين الأسلحة مسافة
بيني وبين القطيع مسافة،

وبيني وبين الله نص مكتوب
لا يخرج عنه ولا أخرج عليه.

وكانوا يسمعون،
وكانوا يـرون»[١]

أو:

«كهنة يَذْرَعُون المَمْشَى ويغْبرون ليل الجسد.
موغلون في بهجة الناس.
يغمرون الأفئدة بالوهم كأنه الحلم.
لا الجسد يسمع ولا الناس.
وما إن تستلقي في مكان، متظاهرًا بالغياب،
حتى يباغتوك بحضورهم الداهم،
يفتحون الكتاب ويشْرعون في شرح النص.
تحت آباطهم بصيرة الملحدين
وذرائع الموغلين في الشك».[٢]

إذن كتاريخ ينتحب، سيتهجى البيتُ الوحيدُ المهجورُ في قارعة الحياة آلام البشر ما دام الكهنة يغْبرون ليل الجسد ويغمرونه بالوهم أو الحلم. ولا ينسى الشاعر أن هنالك ميثاقًا ونصًّا مكتوبًا يصل إلى حد التقديس بينه وبين الله أو المجهول أو العقل المطلق. إنه عهد أن يبقى الشاعر في مسافة بينه وبين أشياء العالم، لكن عليه أن يكشف روح الغابات والسر وأبدية الجمال، ما دام نصه هو ميثاق ممهور.

وبالتأكيد فإن الإنسان لا يحتاج إلى وسيط بينه وبين المقدس (حتى وإن كان كتابًا) لأنه يرى الكهنة وهم في الغابة الكثيفة المتشعبة في زيف العالم وأشيائه، ولذلك فإن القطيع هو الذي يرعى فيها والذي يداهم دائمًا بصيرة الشاعر. أو هم

---

(١) المصدر السابق، المكابدات، ص ٢٠.

(٢) . نفس المصدر، ص ١٧

كهنة مبتهجون، يذْرعون الممشى من أجل المباغتة. وبما أن العنكبوت هو القادر فقط على نسج نسيجه بهذه الهندسة الدقيقة، كذلك الشمس وحدها يمكن أن تقلدَ شمسًا مثلها، أو هي وحدها تستطيع أن تفضح الثلج الذي يحاول أن يشكل كينونته المؤقتة كالرؤيا وكالحلم.. قبل أن يتحكم به قانون التحول.

ثانيًا: أسطورة الشعر والعَوْد الأبدي

إحدى مهام الشعر: أن يحول الواقع إلى أسطورة؛ من أجل إغناء مفهومنا عن الحياة والعالم الملتبس. ولذا فإننا نلمس ميزة مهمة، وهي أن الواقع في شعر قاسم حداد يمتلئ بأسماء أسطورية ومفردات كأنها كوابيس، فيمتثل أمامنا الملوك الأسطوريون، والملائكة الممتلئون طهارة أو دنسًا، والكهنة ينثالون مثل الذباب السام أو مثل كراكي الموعظة أو كقتلة مَرحين، إضافةً إلى جنيات الكبت الجالسات على عرش المكابرة.. يأتي كل هؤلاء كإشارات ضوئية أو فنارات في البحر أو الصحراء.. ولهذا فإن الشاعر يجعل ليلنا أكثر حميميةً وصدقًا.

إذن فالشعر الرؤيوي لا زماني كالأسطورة.. حاضر أبدًا ومتكرر كعَوْدٍ أبدي باختلاف المكان وظروف الحياة.. فنكتشف تشابه قصيدةٍ ما مع قصيدة أخرى كتبها شاعر آخر في زمن ومكان آخر، مما يدلل على عبور زمان خارج المكان، ومكان خارج الزمان، كما بينًا في المقدمة عند الحديث عن "الشعر والذاكرة الرائية المطلقة".

كذلك، فإن مثل هذا الشعر يساعدنا على اكتشاف ذواتنا التي هي أسطورية في جوهرها، ما دام أنها تعيش وسط أسطورة معاصرة تخضع لشروط مَكْنَنَة العصر وتكنولوجيته. والشاعر في اكتشافه للتكرار النموذجي للوجود، فإنه يفقد ماهيته لغرض امتلاك ماهية الأسطورة وسرها الإبداعي المعاصر، وبهذا فإنه يرسخ ماهيته المتنوعة والغنية من جديد، والتي يمكن أن تتشابه مع ماهية ووجود شاعر آخر في زمن ومكان آخر. عندما يخلق الشاعر أسطورته الواقعية يتشكل واقعه الذاتي، فالواقع والحياة والطبيعة هنا هي أسطورة الشاعر

التي تخلق زمنه المتفرد. وبما أن الشعر لا زماني، فإن الشاعر لا زماني أيضًا، أي كوني، ما دام يتبصر أسطورته الواقعية اللازمانية.

وبهذا أيضًا تتحول القصيدة من إدراك خيالي إلى استحضار أي إدراك فعلي، وهنا تمحى الحواجز بين الإدراكات الخيالية أو الفعلية في الحياة، فيصبح الشعر لونًا أو ضوءًا أو إدراكًا لا مرئيًّا كهسيس الليل، أو يكون كإيقاع لوني يفرض وجوده. إنه إيقاع التحول والوجود الشعري المبدع كما في قصيدة:

طائرُ الحلم

«طير في مكان الرأس،
بين كتفين وَسِيعَيْن
مكتظَيْن بالتجربة وصنوف الفقد.

شخص طائر
يلهث في ظل امرأة تكاد أن تخف عن الأرض
يسعفها جناح العفة الباهظة، وعيناها طيور.
تـزم القلب في صدرٍ مكتنزٍ بالرهبة،
مثقلٍ بالولع وفهارس الطفولة.
بغتةً، تندفق نار في الرواق،
طلق ينسف طير الرأس
في شخصٍ مأخوذٍ بامرأةٍ تعبر الغيم،
ينفجر ريش كثيف مترف بالأحلام،
فيصير فضاء الرواق عرشًا شاغرًا
وعريشةً في الهباء.
ثمة ما يمنح المرأة نيزك الضياع،
فتندفع مضرجةً بصرخة الريش
تقتحم البهو،
خلفها رواق مفعم بشظايا الصور وجنة الخطإ،
كتفان شاغران وشخص مفقود.

تدخل ملتاعةً،
أحداقها أشداق نمورِ مقصوفة،
وتصرخ مثل ثاكلٍ تفقد أبناءها التسعة دفعةً واحدة.
تنهار في ركن البهو
تدفن وجهًا شاردًا في ذخيرة الصدر
تبكي وتمزج القلب بذريعة الندم،
تنتفض في جسدٍ يفقد الحصن
بارئًا من دسيسة الذهب وسر الأسماء.

نار الرواق ترن في أجراسِ مجنونةٍ،
والمرأة مزدانة بريشة الملك،
تهبط آبار الوهدة متهدجةً ببخار الروح.
ترى في البهو صلاةً منصوبةً مثل عاشقٍ ينتظر القبلة،
فتنهض،
تضع وجهها في الأبيض الرزين
وتبدأ في التضرع،
مثل أيقونة فرغت منها المعجزة توًّا.

كَفَّان مبسوطتان،
رواق مترف بالريش المعصوف،
جسد يغلب المرض،
شخص مَفْؤُود
وامرأة تكاد أن تذهب». [١]

وعلى الرغم من أن القصيدة هذه تبدو وكأنها تركيب لحلم مفكَّك الصور، إلا إنه واقع متكامل متناوَل من خلال بصريات الشعر والذاكرة الرؤيوية المطلقة. وجميع المفردات الشعرية فيها تحيلنا إلى المفهوم الأسطوري/ الفرويْدي المتشبع بالشهوة المحرمة، فتتراءى أمامنا كتراتيل لطقوس الشبق المقدس،

(١) المصدر السابق، جنة الأخطاء، ص٢٦٣

ويبدو أيضًا أنه حلم لثورة إنسانية أُجهضت. ولو دعونا القارئ النموذجي ليرسم القصيدة كلوحة ملونة، لبدت لنا واقعيةً أكثر من الواقع ذاته، حتى وإن تحولت إلى إشارات ورموز حلمية سريالية. لكننا بهذا نكتشف بصريات القصيدة؛ فالمرأة بدل رأسها يحط طير قد ينقر في الحدقتيْن حتى تتحولا إلى كهفيْن صغيريْن مظلميْن، ولا يسند هذا الرأس المحلق بجناحيه سوى كتفيْن وسيعتيْن ينبثق منهما. رجل الحلم يطير بجناحين بدل اليدين، طائرًا بمحاذاة ظل امرأة محلقة فوق الأرض، عيناها قد تحولتا إلى صقريْن متحفزيْن في كهفيْهما، تنظران الحياة والواقع المزيف الذي يتحول إلى طلق ينسف طير الرأس بجناحيه أو الحلم الطائر لكائن آخر مأخوذًا بهذه المرأة، الحلم الذي يعْبر الغيم. وسرعان ما يتحول العالم إلى عرش شاعر وجنة للبهاء. إنها المرأة أو نيزك الضياع. والأشياء هنا مضرجة بالصراخ وصور جنة الأخطاء.

لا يبقى في الحلم سوى عيني المرأة التي تتحول إلى أشداق نمور شرسة وهي تصرخ كأم ثكلت أبناءها، وهذا الجسد ينتفض كطير مذبوح، جسد يفقد كل شيء حتى سر الأسماء. وبعد أن تفقد المرأة كل شيء في الوجود، تزدان فقط بريشة الملك، لكن المرأة تهبط في معبد للروح، وتتضرع كأيقونة بلا معجزة. لم يبقَ سوى كفيْن مبسوطتيْن ومعبد الروح، البهو فيه قد تحول إلى جسد مريض. وفي البعيد النائي تتراءى امرأة متأهبة للرحيل. هكذا هي جنة الأخطاء التي يحلق فيها طائر الحلم ليصفق بجناحيه على بصيرتنا؛ من أجل أن نرى رؤيا وشعرًا بصريًّا. إنه طائر الحلم الذي لا يأتي إلى الشاعر إلا في بصريات النبوءة الشعرية. وقد استطاع قاسم حداد أن يؤثث حلمه أو فردوسه الكابوسي من خلال استخدامه لتلك المفردات بأسمائها الواقعية المعروفة للقارئ، ولكنه يحولها إلى أسرار وإشارات شعرية لا يمكن أن نعي كُنْهَها حتى في الحلم، مثل: (طير، رأس طائر، امرأة تحلق في سماوات الحلم والواقع وتتحول إلى غيمة. عيناها طائران، وقلبها ممتلئ بفهارس الطفولة، نار، طلق، رأس).. ريش حالم يحول العالم إلى بهاء أبيض وكأنه جنة الحلم أو الأخطاء، في عرش ينساب أمامه البحر كتلويحة لامرأة الوداع، أحداقها تتحول أحداق نمور كأنها دسيسة

الذهب التي لا تمتلك سر الأجراس المجنونة التي تحول المكان إلى يوم القيامة، جحيم تتحول فيه المرأة إلى بخار للروح، ثم يعيدها الحلم/ الكابوس إلى الوجود لتتحول إلى أيقونة، تحمل معها كفيْن مقطوعتيْن كتعويذة، تترك الرواق المتدثر بالريش الساحر البياض، فتحاول الخروج من باب الحلم منزوية. لكن أليس الشعر هو حلم يقظة نهاريًا؟.. إذن هذا هو تمايز الشعر الرؤيوي.

مكابدات الموت في شعر قاسم حداد

«لم يكن الحوذي غير شبح يَذْرَع الغابة
مؤثثًا مواقع أقدامه بانتظارات فادحة.
يقود عربات الليل، عبر الحانات، نحو أكواخ الساحل ليغوي النساء برجالٍ
أصِحَّاء يمنحونهن نسلاً من صغار الطغاة،
يزخرفون السهرة بملهاة الحكمة، وبغتةً يكبرون.
قيل إن الحوذي هو نفسه الحصان، وقيل إنه العربة والحانة والنساء
وطغاتهن الصغار. وأحيانًا يكون هو الرجل الغريب،
تصادفه الأشباح والساحرات في منعطفات الغابة،
تطير في وجهه حيوانات مجنَّحة بالمخطوطات،
يتقمصها ويعود في هيئة حوذي،
يزعم الحكمة وبلاغة البوح.
ثمة أخبار بأن الغابة لم تعرف عربةً أو حوذيًّا
قبل أن يشرع الشاعر في رسم هذا الكتاب..»[١]

فهذه القصيدة تفرض جوها الخاص الذي يتلون بألوان لها دلالاتها المختلفة، سواء دخول عربة الموت هذه إلى الغابة الملونة، أو في طبيعة قيادتها من قِبَل الحوذي الذي هو رمز الموت ذاته.. هو ذات الحوذي الذي يقود عربات الزمن بعد أن يملأها بطغاة أشداء؛ ليغوي النساء حتى يَلِدْنَ طغاةً صغارًا.

---

(١) المصدر السابق، المكابدات، ص ٣٨.

دورة الزمن تدور، والموت يجعلها ملهاة لطغاة الحياة الذين يكبرون حالما يولدون. وبما أن الموت يمتلك عدة أوجه ويأتي غدرًا وبغتةً، فهو يتشكل بكل الأشكال.. إنه الحصان والعربة والحانة والطغاة والنساء والمرأة المتلفلفة والغريب الذي يتوه في عالم غريب ساعة الشفق، فتصادفه الحوريات

والجنيات ذات الوجوه الشمعية، والغابة هي مستقره، فعلى الرغم من ألوانها الجميلة إلا إن وجوده هو قدرها وهو الذي يخلق تناقضات الطبيعة فهو القادرعلى الجفاف في لحظة الخصوبة يملؤها بحيواناته المجنحة ليتقمصها واحدة تلو الأخرى، ولكنه يفضل أن يعود إلى هيئة الحوذي الجوال ويزعم الحكمة ولكن كما في الكابوس فإن قاسم حداد يخبرنا بعدم وجود عربة ولا حتى حوذي وهو على حق لأن الموت مرتدٍ رداء الزمن البنفسجي كالحرباء يغير ألوانه ووجوهه ويجعلنا صامتين على الرغم من إنه كذلك القزم الذي يغزل بمغزل فضي في غابة الدنس هذه.

ثالثا: تحولات الجسد والذاكرة الشعرية البصرية المطلقة

كيمياء الجسـد

هل يمكن لقاسم حداد أن يؤثث شعره بكمياء الجسد وذاكرته الرائية؟؟

أم أن الشعراء هم الكهنة الرائيون ـ المتبصرون الذين يوغلون في ليل الجسد فقط؟

من المؤكد أن هؤلاء الشعراء سيحولونه إلى بصيرة جديدة عندما يتعاملون مع ذاكرته التي تكثف وجوده الشعري وتجعله مرئيا حتى في البرزخ؛ لأنهم هم الموغلون بالرؤى والشك بالوجود لهذا فإنهم يخلقون وجودهم وعالمهم

(تحت أباطهم بصيرة الملحدين وذرائع الموغلين بالشك) والتناقض بين المرادفات والرؤى هي سمة بارزة في شعر قاسم حداد، كذلك فإن ديناميكية الجسد والأشياء في فضاء الشعر هو نزوع للخروج من جحيم الوجود الملوث والتعالي على التباس الوجود الساكن.

أن تناول الجسد في الشعر الرؤيوي يجب ان يشكل كينونة جمالية، فالجسد يتقزم عندما يتحول إلى مادة للغرائز، وهو أيضًا فوضى عقلانية الحواس. أما شعريا فإن الجسد لا بد أن ينتمي للميتافيزيقيا وليس للواقع؛ ولهذا يصقل الشاعر روحة في المطلق والمجهول حتى يكتشف مقياسًا جديدًا للجمال في هذا الكون؛ لأن مشاعره هي بالذات (الحب الذي يصون الكون) كما يصفه الشاعر هولدرن.

كيف يمكن للشاعرأن يطهرشِعرالجسد أوكيف يمكن للجسد أن يطهرذاكرته الرائية؟؟.

بالتأكيد يتم هذا من خلال إدخاله في الرؤى الشعرية من أجل أن تلتحم الغرائز مع الروح، إذ إن الشاعر وهو يتبارك بهمس البحر، يرى الجسد وقد تطهر أمام هذا الأقيانوس مصحوبا بدفوف الطقوس وأغنيات وهمهمات غير مفهومة وتميمة شعرية.

فيبحث الجسد عن نجمته التائه في ظلمات وعماء كوني حتى يبدو وجودًا في ذاته ولذاته في آن واحد فيتحول إلى كينونة بصرية تساعد الشاعر على معرفة جزء من اسرار الرؤى الشعرية ـ الخفية التي يريد اكتشافها.

إنه التبصر الشعري الذي يحول الجسد إلى ذاكرة للرؤى وهذه هي التي تخلق النص الشعر ي، فالتداعي البصري هو تداعي الصور والرؤى البصرية في الذاكرة الرؤيوية الجسدية المطلقة.

والشيء الآخر المهم هو أن الجسد هنا جسد شعري مقدس مختلف، وكما يتناوله الكثير من الشعراء الرائيين، ولكن قدسيته لدى قاسم حداد يتحكم بها جنون مقدس كجنون الجثة في تحولاتها وهذيان الروح والذاكرة الشعرية المطلقة، وليس كصريخ الجسد الغوغائي الواقعي ـ الظاهري. وقدسية الجسد في النص تدفع الكثير من أعدائه إلى رفضه كقيمة إبداعية بصرية، لهذا فإنهم يستخدمونه للإثارة الغريزية الرخيصة بغرض تشويهه وتشيؤه.

(وقف في حضرة القصب،
وحوله طغاة مدججون بذخيرة القتل،
فأخرج نارةً من زنده
يكتب بها دفاتر التعب
و يقرأ الحقل.

أو

قرأت دمي،
مثلما يقرأ الليل وجه قاسم.)[١]

إن الجسد هنا يمتلك عالمه المتفرد فهو ينتهي ويبدأ من جديد، وهو يولد ويموت في لحظة أخرى ليموت ويولد من جديد، وهو حامل الإشارات التأويلية ودلالاتها الأسطورية الغارقة في القدم، فالمقطع الأول من القصيدة (وقف في حضرة القصب. . . إلخ) يحيلنا إلى حلم البشرية وكابوسها الأول عندما بدأت فكرة التضحية بالإله المضحي والاتكاء على آلامه. وهذا الحلم يحيلنا إلى أسطورة وملحمة إله الخصب البابلي الإله تموز حيث يختبئ في حقل الحنطة من أعداء يحيطونه من كل مكان، وفي حلمه كان الأسل الذي ينمو حوله ويحيطه رمزًا لهم، فتنقلع أشياؤه الواحدة تلو الأخرى كما جاء في حلم الإله في الأسطورة:

(حلم! أختاه! اسمعي حلمي:
أسل ينمو حولي من كل جانب، أسل ينمو كثيفا حولي.
قصبة نامية وحيدة تهتز من أجلي.
من بين قصبتين بجذر واحد، تنقلع واحدة أولا، ثم تنقلع الثانية.
من بستان كثيف الأشجار، يتزايد حولي رعب الأشجار الطويلة.)[٢]

---

(١) المصدر السابق، المكابدات ص ١٤ـ١٥.

(١) هبوط الآلهة إنانا إلى العالم الأسفل، ترجمة فضل خلف جبر.

ويكتب قاسم حداد عن تحولات الجسد في قصيدته:

جسد / ١

(رأيتك في جسدٍ تنتحب فيه الفحول
وتنبثق الصواعق من أردانه.
متروك في الزفير،
تدكه إناث الخيل بصهيل الشهوة وشغف النسل،
يصدر منه الكلام مثل قصبةٍ تندس بين الحديد والحزن.
رأيتك في جنس المذبوحين،
تلهج فيك النار والزجاج المكسور.
جسد يهذي بالحب وروح يقصر عنها الموت) [١]

أو كما في القصيدة التالية:

جسد / ٢

(جسدي جحيمي،
والذي يبقى من الماضي لك،
ولك احتمال الليل.
لي جسد. . . لك
مثل انتظار الماء،
مثل زجاجةٍ تبكي على قلبين مفدوحين.
لي جسد مضاع
مثل عرشٍ يعلن الحكم الموشى بالمرايا
وهي تختزل الخليقة في ارتعاشٍ شاهقٍ،
يبقى من الماضي. . لك.

) ديوان قبر قاسم ص ٢١١

جسدي جحيمي،
فانظري من شرفة التأجيل.
ينتظران في ولعٍ وينطفئان بالنيران.
يختلجان في غيبوبة البلور.
هل يبقى لنا غير احتمالٍ واحدٍ
أن لا نموت بقية الأيام
منسيين في كراسةٍ مقهورةٍ في كوكبٍ مكسور)[١].

إذن هنالك صراع للجسد ونصه بل هو يوسع حروبه ليعلنها ضد قصور اللغة التي لا تستوعب مآسيه مادامت الأبجدية لا تكفي للتعبير عنه:

(جسد ينتهي كلما اشتهى،
ويبدأ حين يعلن الآخرون هدنةً بين موتين.
جسد اختبرته الجسور وامتحنه الحب،
أجلته لأجلك،
بذريعة المخطوطات،
و ها هو يدخل الحروب
كأن الأبجدية لم تعد تكفي.)[٢].

فالجسد هنا هو النص، والنص هو الجسد لأنه موضوع النص الأساسي، ولهذا فإن الجسد هوالإنسان ـ الشاعر، والجسد هنا دائما خارج الغياب وخارج ليله وظلامه حتى وإن تماهى مع صورة أخرى، لكن هل هو خروج عن خراب الجسد أم خروج خراب النص عن الجسد، والشعر وحده هو الذي يستطيع أن يمنحه وجوده وكينونته ويُظهره مستقلا:

---

(١) المصدر السابق ص ٢١٢

(٢) ديوان قبر قاسم ـ المكابدات ص ١٤ ـ ١٥

(قيل إنها مليكة من الجن
متماهية في قميص البشر.
تخلع طبيعتها مثلما ترفع العباءة عن الرأس
ليخرج الجسد من ليله.)[١]

أو

(سماه جسدا
وبذله لمشارط النطاسين،
لا يحيا،
ولم يقدر عليه موت، ولم يكن حكيما.) [٢].

إن قصائد قاسم هي مراثٍ للزمن الذي يمنح إمكانية الرؤيا البصرية التي هي أكثر إبداعا وخلقا للوجود ولعالم الأشياء وأشياء الجسد:

(قيل جسد،
وقيل إنه تركة أسلاف يطغون حتى منتهى البحر،
أسلاف ادخروا إرثًا يحبس الدم،
وقيل إنه الحجر القديم،
ينهرون فيه زجاجًا مصقولاً بزفير الناس،
جسد يكتب جسدًا
يقرأه جسد آخر.)[٣].

---

(١) المصدر السابق، المكابدات ص ٢٣

(٢) المصدر السابق، المكابدات

(١) المصدر السابق، المكابدات ص٢٩ ـ ٢٥

القصيدة هنا هي تعبير دقيق لما طرحناه حول مفهوم العود الأبدي. فالجسد هنا هو ذلك الشاعر الذي يمتلك ذاكرته اللغوية والرؤيوية التي تكشف أسراره، والشاعر بامتلاكه هذه الذاكرة تساعده على الكشف عن ذاكرة الأسرار الإبداعية في النص الشعري؛ مما يؤدي إلى اعتبار الجسد كائنًا متكامل الوجود. وأكثر الأحاسيس عنفا في الشعر الرؤيوي هي أحاسيس روح الجسد التي تكمن فيها أسرار ذاكرته؛ مما تجعل من الجسد كينونة مستقلة حتى عن الشاعر ذاته في الكثير من الأحيان، حيث يمكن أن يطغي النحيب الجسدي مثل الحمم المذعورة.

الصهيل. الصهيل

(جـن يسكن الجسد
كأن كل عضلٍ نافرٍ ذئبٌ يطلع من الأعماق
حيث يتكون الإنسان
ويستوي تاجًا. . يبطش بسلالة الرعية،
خارجًا من طبيعته:
الوحش دليل الدم / هديل البوصلة
هذا هو الصهيل
جـوعٌ كاسرٌ يتـفصد في صلصال الهيكل
لكأنك تلمح فضتـك الذهبية تنـتقل، كمشكاةٍ،
من جسد النار إلى آنـية اللهب.
جـوعٌ كافـرٌ
مثل زئبقٍ يمنح الصدر شهوة الأوسمة:
غفلة اليقين / غـدارة البوصلة
هذا هو الصهيل

جــرس الماس ينـهر الأرض
كي ترفع أحلامها عاليًّا مثل طفولةٍ في التـرك،

فيما تشحذ العذارى أعضاءهن المكبوتة
لمكافأة الشهداء على ذهابهم الفاتن
وغواية كتيبة الغزلان لئلا تخطئ خطيئتها:
جنــة الليل / خديعة البوصلة
هذا هو الصهيل)[١]

والجسد هو قرين التحول، إذ يتحول إلى ذئب في داخل الإنسان يصهل من الجوع لكل الغرائز والحب والشبق المقدس. الذئب يتولد إنسانًا، ويستوي طاغية يضع تاجه على الجبين ليخضع رعيته لنزواته، والطاغية لدى قاسم حداد له معناه الخاص الذي يختلف عن المفهوم العام لهذه المفردة. ومع هذا فإن الجسد هو وحش إنساني لا بد أن يجد قربانه وضحيته، إنه يصهل. . ويصهل حتى يصبح الدم دليلاً أو إشارة أو تعويذة أو العكس، إنسان يتشكل ذئبا يبطش بلا رحمة.

صهيلٌ هو جسد النار والجوع، وجنةُ الليل وغدارةُ البوصلة، جسد. . جسد. . جسد يزهو بأحلامه وعنفوانه، هذا هو صهيل الجسد لدى الشاعر . وتتشكل روح الجسد وذاكرته البصرية - التي يستطيع الشعر والشاعر الرائي فقط الكشف عنهما - من خلال وضعه في مواجهة تراجيديته أوفي العدم والزمن باعتبارهما وسيلتين قادرتين على نفي الجسد وتحويله إلى لا شيء.

رابعًا:الصحراء وبصريات الشعر

تتظخم ذاكرة الشاعر الإبداعية وتمتلئ بالماضي من جديد بسبب غربته ومنفاه الداخلي لتتحول إلى ذاكرة لها هاجس السرد وسيلان الماضي والحاضر في وجود يبدو منخورًا حسب المفهوم الوجودي. فالشعور بالمنفى الداخلي يجعل الذاكرة ملتهبة بالماضي من جديد؛ لذا فإن المنفى الشعري يحول ذاكرة

(١) المصدر السابق ص ٩٧

الشاعر في الحاضر إلى ذاكرة تمتزج بالماضي سواء طفولته أو ماضي أحلام يقظته أو تلك الأزمنة التي يريد أن يحولها إلى لحظة زمنية مكثفة بالشعر البصري.

إن وجود الخارج (الأشياء ـ الوجود في ذاته) على الرغم من استقلاليته إلا إنه مرتبط بالوجود الداخلي للشاعر. . أي الوجود لذاته وما يربط بينهما هو جوانية الذاكرة الرؤيوية المطلقة للشاعر.

فالأشياء في الخارج لا يتشكل وجودها إلا إذا ارتبطت بإبداع عن طريق حواس الشاعر وبصرياته. ومن هذه الأشياء الخارجية والأكوان التي تحاول أن تشكل وجودها الخارجي هي الصحراء كوجود معطى والتي لا بد أن تلامس صحراء روح الشاعر الرائي.

لذا فإن قاسم حداد ينثر شعرًا كتعاويذ رؤيوية وهو على عتبة صحراء روحه التي تهجس ذلك العالم الحلمي المندرس الذي كانت الصحراء تعج به في الماضي. وفي لحظة الرؤيا تخلى فيها الشاعر عن الواقع المعاش كوجود يعيق الروح في أن تصل إلى أسرار الحلم الشعري، وهام في صحرائه فكانت هي الرؤيا التي ستشكل تعويذة لنا.

إنه الشاعر الذي رأى شعرا في بصيرته كحلم متوهج ولازورد مشتعل تراءى له في ليل الصحراء فانبهر به وتبع شعاعه مأخوذا وكأنه في يوم القيامة، فاكتشف في هذا الحلم الشعري ـ الصحراوي عوالم وحضارات وخيالات وملائكة وشياطين وملوك وأباطرة ونساء متبتلات ومومسات مقدسات وأفواجًا من البشر وعوالم وعرة تفتح دربًا نحو الأبدية وزرقة المحيطات الهائلة، والتقى الخونة من الشعر اء الذين طردوا من فراديس الحلم الشعري المطلق.

ورأى حيوانات غريبة وعوالم من المرجان واللؤلؤ، وأمواجًا شفافة بألوان قوس قزح، وصحراء للروح ملونة بالأخضر والأحمر والأزرق والأبيض والبنفسجي والفيروزي كأنها روح متصوفة لملائكة ناعسة تهيم في الأفق،

طريقهم لفنارات السماء يتبعهم جند العدالة الظالمون، هناك سمع موسيقى الوجود وكأنها همس متردد، وصدى لعزف طبول تنذر بالشرر والموت.

فتحول قول الشاعر إلى حلم شعري ومن ثم نبوءة إبداعية، وهام في هذا المد الأعظم من فضاء بحر الحياة فتناقلت أسماك القرش الذهبية نبوءاته إلى العوالم السفلى من المحيط، عوالم كانت منقرضة بغية إعادة خلقها من جديد. فاختلط عليه الامر، هل انشقت الصحراء عن أقيانوس حلمي هائل؟، أم إن الأقيانوس قد تحول إلى صحراء بسمومها الحارقة التي سرعان ما تصبح تعويذة الشاعر، إنها رؤيا الشاعر في زمن البرزخ، بحر يدخر اللغة الشعرية الغريبة.

وستزهر آثار الشاعر على رمل الصحراء رؤى لزمننا ولزمن آت أيضًا :

١- إن عالم الشاعر قاسم حداد الحقيقي هو الصحراء المختلفه الرمز والدلالة فمرة ترمز للموت وأخرى فردوس يدفع في ذات الوقت إلى ممارسة تلك الخطايا الغريزية التي تغري الإنسان دائما في أن يترك الجنة، وما عدا هذا فهو فضاء واقعي بالنسبة للشاعر.

٢ - والصحراء هي المخيال والحلم والواقع الحقيقي في مقابل الواقع المزيف الذي يفرض وجوده اليومي على الشاعر . إذن الشعر هو تلك المفردة وذلك التأويل الذي لا يصلح إلا لذلك الحلم الرؤيوي والذي من خلاله يخلق الشاعر صحراءه أو واقعه الإبداعي الآخر.

٣- وماذا تعني تحولات الصحراء؟ هل تعني تقلبات الموت أم هي واقع حلمي يستنفذ العذاب والألم الأبدي؟، وفي هذا الفضاء الذي هو روح الصحراء يجعل البشر يهيمون وكأنهم تائهون وبلا هدف.

وما دام هنالك صحراء لا بد أن يكون هنالك شاعر - نبي أو أكثر أو عراف صاحب رسالة شعرية مقدسة. وفي مثالنا هنا هو الشاعر الرائي بالذات؛ ولهذا تراه مَطرودًا ومُطاردًا ينزوي في عزلته الصحراوية حتى يخلق مملكته في الأرخبيل البصري، حيث هناك سيخلق ماء البهجة وماء الألم اللذان سيرتوي منهما البشر.

وبالنسبة إلى قاسم الشاعر فإن العالم هو وجود صحراوي يمكن أن تتجدد فيه الأزمنة والتاريخ؛ لأن الصحراء هي انعكاس وذاكرة بصرية للشاعر إذ هنالك شُيْدت الممالك، وخُلق الفيضان البدئي، والحب المطلق نشأ وانمحى من الوجود أو بقى فقط وجودًا شعريًا. والصحراء هي مملكة الشاعر المملوءة بالأحلام والمتخَيل والمرموز، فهي ليل بهيم ونجم سار، وهي موطن الأنبياء والشعراء المتبصريين، إذ إن النبوءة الشعرية تبدأ هناك، كذلك فإن رؤى الشاعر الرائي تشع غنية في هذا السديم. وفي ليل الصحراء المشع بالنجوم يتبع الشاعر نجمه الساري الذي يرشده إلى كهف النبوءة الشعر ية.

الحلم والخيال والوجود في صحراء الواقع أو الروح يمنحان الشاعر وطنًا سماويًا، وطن الحلم، والوجود الحالم. فالممالك والملوك والملكات المتبتلات والكهنة والعرافون وجنيات الأساطير والخرافة تعيش هناك في صحراء الشاعر وهو القادر على كشفها ومنحها وجودًا شعريًا.

لأن صحراء الشاعر وفضاء تواجده هي التي تضاعف التبؤر الوجودي للكائنات والأشياء، وبدقة المعنى هذا يخلقها قاسم حداد في شعره وبصرياته فتتشكل الهارمونيا والتماهي بين الشاعر وكائناته.

فالصحراء تمنح حرية وشمولية لبصرية الرؤيا، والشعر الذي يبهج ويخلق انفعالات مجدية هو ذلك الشعر الذي يكون للذاكرة المطلقة فيه تأثير كبير، وبهذا يؤثر هذا الشعر على القارئ. وخيال الشاعر وقدرته على أسلبة الحياة وما فيها، شعرياً وبصريًا، هو الذي يخلق بصرية الشاعر والشعر في الآن، وإلا كيف يمكن للقارئ أن يعي شعرية الوجود الصرف، ذلك الجوهر الحقيقي على الرغم من أنه ينبثق من الوجود المبتذل الذي نعيشه؟ وبالتأكيد فإن هذا له علاقة بحساسية الشاعر .

والشعر في إحدى مهماته أن يجعل القارئ يعي الجوهر الحقيقي للوجود المكثف والصرف ويخفف من إيغال الإنسان في العنف. لهذا فإن الشعر

الصحراويّ الرؤيا لدى قاسم يحول السراب النائي لوجودنا إلى وجود شعري، فكل شيء هنا يؤَكّد ويُعَبّر عنه من خلال الذاكرة الرائية ـ الشعرية المطلقة.

و خلائق الصحراء وماتحويه في فضائها من كائناتها وأشيائها الأخرى المتعايشة مع هذا السراب النائي تُصبْح أكثر تجوهرًا وغير مكرورة. بل تمتلك وجودها الديناميكي المتجدد دائما بوظائف غير وظائفها الأساسية؛ لأنها في وجود آخر تمنحه هذه الذاكرة. أما ليل الصحراء فهو فضاء للخيال الديناميكي الذي تتمتع فيه الأشياء، فلا يكون موحشًا وكثيفًا ودامسًا ومملاً، وإنما هو مشع وواضح دائمًا بعد أن يتطهر بقرمزية شمس الوجود التي غربت قبل قليل، إنها عزلة الأشياء لخلق وجودها الجديد، بل إنها الولادة الحقيقية في الوجود الميتافيزيقي الصحراوي الذي هو أساسًا رؤيا الشاعر وحلمه ووجوده الذي يتماهى معه دائما.

(وكلما وضعت يدك على حجر، انتفض،
وأخذ طبيعة الطير وشكله.
حجر يمتلك الفضاء،
تارة في مهارة الريح،
تارة في رشاقة الهواء
تارة في انحدار الصقر،
تارة في هدأة اليمام،
حجر في الفضاء،
ملك عليه.)

أو كما في التالي

(حجر دربته كبد في النواح.
مثل نجمة سأمت وحشة الليل
رأيتك وأنت في ضراعة الماضي تحت وطأة الغياب
رأيتك، لعلك تأتين في ريشة الريح.

رأيتك، لعلك ترين روحًا مأخوذةً بك وحجرًا في بريد الجنون.
فها نحن نجلس في قرفصاء الطريق.
نتصاعد في زفير الحجر، لا الماضي يذهب،
ولا المستقبل يجئ.)[1]

أو

(رأيت النهارات تغفو،
و الطين تحت العذاب.
أيها الفارس الرخو،
هدهد لأبنائك المترفين بأشلائهم
علهم يصبرون قليلاً على الموت
باسم الكتاب.)[2]

إن الوجود الصحراوي في الشعر بهذا المفهوم هو حرية تبصر رؤيوي، لهذا فإن قرمزية الشمس الصحراوية بهذا الجمال والبهاء لا تشع إلا هناك كأنها ذلك الإله الأحمر الذي يظهر؛ ليبارك ويطهر الوجود الشعري بما فيه ذاكرة الشاعر الرائي المطلقة.

فعلى أطراف الصحراء في ليل داج ينتظر قمرٌ شعريٌ دامٍ مرتجفٌ وخائفٌ؛ لأ إعادة تشكيل العالم شعريًا هي مهمة الشاعر البصري والمبدع. وعلى الرغم من أن الواقع هو صفحات رديئة صعبة التحمل والقراءة كما هو الحال مع نص أدبي سيء الرؤيا، إلا إن باشلار يرشدنا إلى وسيلة أخرى لقراءته (إننا نستطيع أن نقرأ هذه الصفحات بمساعدة حلم اليقظة الإبداعية، بمحاولة النفاذ حتى النواة الحلمية للإبداع الأدبي بالتواصل خلال اللاشعور، مع إرادة الإبداع عند الشاعر، عند ذاك تعطي هذه التوصيفات المردودة إلى وظائفها الذاتية

(١) ديوان قبر قاسم ـ المكابدات ص ٣٥
(٢) ديوان قبر قاسم ـ المكابدات ص ٣٥

المستخلصة من واقعية سكونية، رؤية أخرى إلى العالم، والأفضل أن نقول رؤية إلى عالم آخر)[1]

لنعود إلى وجودنا الليلي الصحراوي الذي يبدو مرآة متلألئة يرى المتأمل فيها جميع الأشياء التي حلم بها وجميع كائنات الصحراء فتختلط الرؤيا وتتحول إلى يقظة حلمية. ففي هذا الليل تَكتشف - الرمال والسماء والنباتات وأشياء الصحراء الأخرى - عالمها، وما يزيد وجودها كثافة هو أن النجوم تتحول فيه إلى ثريات تشع نورًا كالثريات الليلية التي رسمها الفنان الهولندي فان كوخ فمنحها نوره واشعاعات روحه في لوحته الشهيرة (فوق سماء رونه).

وصحراء الشاعر هي الصفاء الذي يمنح الكائنات نقاءها الروحي فتسبح في هذا الليل وكأنها في عمق الأقيانوس، تتجوهر وكأنها تنحني على حافة زورق تتمايل في لجة الزمان. إن الذاكرة الشعرية المطلقة هي حلم يقظة الشاعر وموجوداته وأشياؤه.

فالكثير من الشعراء جعلوا الصحراء وجودًا حلميًا بديلاً واعتبروها وجودًا نقيًا ومكثفًا يختزل ثرثرة الكون، أو يُأسلب الوجود. فالصحراء هي وجود شعري مؤسلب للمُتَخَيَّل والخيال، ففيها نجد كل شيء ولا شيء أيضا، وفي ذات الوقت نجد براءة الكائنات وطفولة الإنسان ولكننا لا نجد أبدًا شيئًا مزيفًا يخص ويميز المدينة المتعالية، مدينة النقود المزيفة والتجارة البشرية التي تشوه وجود الكائن، ومدينة سماسرة العنف، ولا نجد فيها أيضًا أصدقاء الفراغ.

ففي الصحراء يقترن الأفق بافق السماء ويصبح إخصابًا جديدًا للوجود. ولا يمكن أن يتم هذا إلا من خلال الذاكرة الرؤيوية - الشعرية المطلقة التي تحول الشعر إلى أسطورة، فالشعر هنا هو خلق جديد كالخصب الذي ينتجه الاقتران بين السماء والأرض وبين إله الذكورة وآلهة الأنوثة.

---

(١)غاستون باشلار" الماء والأحلام " "دراسة عن الخيال والمادة " ترجمة علي نجيب إبراهيم. دار المنظمة العربية للترجمة، لبنان.

وهو في ذات الوقت يكشف الوجود اللانهائي للخصب والشبق المقدس، يكشف قدر الصحراء عندما يمزجها مع القدر البشري. إذن شاعرية الحلم في يقظة الشاعر لا يُعتبر زائلاً وإنما راسخ في حياته؛ لأنه حلم يقظة مستمر حتى موته أو فنائه أو ميلاده من جديد، أعني قيامته في العود الأبدي، والحلم هو الذي يعيد للشاعر مفردات الوجود المُتَخَيّل الذي يحتمي به.

فأفق الرؤيا الصحراوي هو مجرة نائية حلمَ الشاعر بها في يوم ما فظلت تنأى بعيدًا حتى تحولت إلى سراب لا يمكن وصوله، إنه اللمبو بين السماء والأرض والفردوس المفقود، أو إنه سراب يشغل الملائكة عن معاقبة البشر ويشغل آدم عن أن يمارس الخطيئة الكبرى مرة أخرى أو يمنع قتل الأخ لأخيه، ولكن في ذات الوقت يساعد قضاة العدالة للنزول إلى هناك لمعاقبة الشعراء المزيفين، إنه طائر الجنة الأسطوري الذي كلما اقتربت منه يهرب لكنه يبقى منتظرًا يراقبك عن قرب (طائر مُلَهّي الرعيان كما تصفه الأساطير العراقية القديمة)، إضافة إلى أن ظِلَ الشاعر المؤثر هو سراب ناءٍ في الحياة إذا لم يكن تصورا شعريا رؤويًا فإنه يختفي في اللحظة التي يوجد فيها، إلا إن ظِلَ الصحراء ليس له معنى حقيقي إلا بوجود إله شمس الرؤيا، وعندما يتظلل به البشر آنذاك يصبح له معنى لأنه يكون جزءًا من الذات كما يقول باشلار.

لكن الذات عموما، سواء كانت ذات القارئ غير الواعية أوالشاعر غير المتبصر هي تَلَفٌ سوداوي تتظلل بظل دامس وتتعايش معه، على الرغم من أنه كظل القبر أحيانا؛ لهذا فإن هذه الذوات غير قادرة على مواجهة إله الشمس. ولكن عندما تتماهى الذات المغامرة للشاعر الرائي - مع الصحراء فإنه يعرف كيف يعيد خلقها ويمنح ديناميكية الوجود للأشياء التي تتعايش فيها، فالصحراء هي حياة وموت في الآن ذاته، إنها حياة لجميع الأشياء لامتناهية الوجود، وهي موت أيضًا عندما لايمتلك الشاعر القدرة على فهم فضائها اللامتناهي بما فيها تلك الظلال التي تولد وتموت حال ولادتها. إنه انتحار الأشياء الدائم في الوجود اليومي أو عدمها في الزمن الكئيب، إذ إن الموت هنا هو انفصال الجسد والروح عن مصادر النار أي عن مصادر إعادة ديناميكيتها من جديد على

الرغم من أن الموت هو النار الأزلية التي تخلق وتذكي الوجود الإبداعي وتفنية أيضًا عندما تفرض على الذات اللافاعلة ـ اللامبدعة الهروب والاختفاء.

فالصحراء بهذا المعنى هي كلمة الوجود الأكثر حميمية في قلب الشاعر قاسم حداد، بل هي اللاشعورمتجسدًا كحلمِ يقظةٍ صحراوي، أوهي فضاء جديد لا يمكن أن يتعافى خيالاً متوهجًا إلا بالشعر الرؤيوي على الرغم من أن الصحراء في لا وعي الشاعر تبدو جثة رملية حتى وإن تزينت بلا نهائية فضائها، وما أشياؤها وزهورها البرية المتوحشة وحيواتها حتى وإن امتلئت بحميمية إنسانية أكثرمن الإنسان ذاته إلا إنها تبقى فضاء خاليًا.

ومادام الماضي هو جثة فإن الصحراء تبدو جثة الحاضروحيويته؛ لأن الشاعر فقط يستطيع ان يحّييها من خلال بصرية حلم اليقظة اليومي عندها تتحول إلى صحراء الحلم أو حلم الصحراء أو حلم الشاعر الصحراوي بالمعنى الذي نتأمله هنا.

لأن الصحراء بفضائها اللا متناهي تمنح الشاعر القدرة على أن يحلم بالصور اللامتناهية، فالشعر الذي نعنيه هو نداء وهاتف كالنبوءة أو التوهان لأن الشاعر البصري هو المجذوب شعريًا ومن هنا فإن شكل قصيدة قاسم وجوهرها وماهيتها هي أقانيم لا بد أن تؤدي إلى تحديد بصري لـ:

- تفرد الشكل،
- وديناميكية صيرورة القصيدة،
- ووضوح المعنى وغموضه (مما يميز سريتها).

وما أعنيه بديناميكية صيرورة القصيدة، أنها تبدو وكأنها تُكتب وتتكامل لحظة قراءتها على الرغم من تكاملها كبصيرة شعرية، ومن هنا يأتي تفرد قصيدة قاسم الصحراوية من خلال مفهومنا حول الذاكرة الرائية المطلقة الذي يجعلها تتكامل شعريا وبصريا.

وإذا كانت الصحراء تتحول يوميا حسب قانون الزمن والمكان من وجود مكثف إلى سراب نائي، ومن تحقق إلى تلاشٍ، ومن حياة إلى عدم أو بالعكس،

كذلك قصيدة اللارؤيا فهي غير ديناميكية وتفنى لحظة قراءتها وتصبح لا شيء مادام كل شيء موجودًا فيها كثنائي أي ولادتها هو موتها، زمنان متلازمان فيها لا ينفصلان، ومادامت تسعى نحو الوضوح والمباشرة وتعيد تصوير الواقع بفوتوغرافيته.

فبعد ضجيج الصحراء وتوهج الشمس واحتفالها بكائناتها الصحراوية (الإنسان - الأشياء) يصمت الكون إجلالاً مما يبهجها من جديد فتتجلى بطقسها السرمدي الهامس المملوء دفئا لتلك المخلوقات التي لا يمكن أن توجد إلا في هذا المكان المقدس فتصمت لتتأمل. ويزدحم كل وجود في هذا الكون ويصاب بالخرس من أجل استقبال آلهة الليل اللازوردي؛ لأنه ليل الحلم الصحراوي الذي يجعل الكائنات الصحراوية يقظة وينسى العشاق معه قلوبهم أو أحلامهم ونبوءاتهم وحتى صدى همساتهم السرية الليلية تختبئ في الرمال، إنه فردوس العشاق لتأمل الحياة والموت معًا. إنها آلهة تمنح حرية الخيال للشاعر العاشق في أن يبدع شبقا مقدسا فيتحول كل شيء إلى فردوس شبقي، على الرغم من أن الصحراء لا تصغي لصوت الشاعر أحيانا كما في قصيدة سأقول عن ليلى.

وكما يستشهد غوستاف باشلار بمقولة الفيلسوف ساتيين (فضلا عن هذا هل يمكنني، أنا عالم الأسطورة، أن أبرهن شيئا، أيًّا كان؟) نستطيع هنا أن نقول أيضًا باسم الشاعر (فضلا عن هذا هل يمكنني، أنا الشاعر، أن أبرهن شيئا، أيًّا كان، أليس الشاعر هو ذلك الذي يتنبأ بأسطورتنا؟ وأن (كل مايدوم إنما يؤسسه الشعر اء).؟؟

خامسا: الهيولي وميتافيزيقيا الأشياء في الشعر البصري

الواقع في النص الرؤيوي هو واقع متفرد ومختلف عن الواقع اليومي، إنه واقع شعري لا يفهمه إلا الشعراء المتبصرون وأيضا أؤلئك الذين لا يكتبون الشعر وإنما يعيشونه في الحياة بعد أن يمتلكوا بعضًا من النباهة والحس الجمالي والبصيرة والرؤيا.

قاسم حداد شاعر راء يرثي نفسه والعالم الذي يحيطه ويخلق الأشياء وذاته الشعرية بهذه المراثي البصرية. إنه يرثي الأشياء بتوهج عال، فأشياء العالم بما فيهاالإنسان تحمل موتها عند ولادتها مباشرة فيأتي الشاعر الرائي ليعيد خلقها من جديد، وهذا المفهوم هو الذي يجعل الشعر، رؤيا، مادام الشاعر ونصه يعي الزمن كظاهرة إبداعية تؤثر على إعادة خلق هذه الأشياء التي هي في الأساس ظواهر لها كينونتها الساكنة ولا تعني شيئا سوى كونها وجودًا في ذاته، أي إنها موضوع فقط وهي صور الواقع غير الواعى بالإضافة إلى الكائنات غير الناطقة والتي هي الأدنى من الإنسان. إنها وجود كثيف أو حسب سارتر وجود ممتلئ يظل دائما في هوية مع نفسه.[١] وهي بحاجة دائمة إلى الوجود لذاته (وهو الوجود الإنسانى الواعى، حيث يتميز الإنسان بالوعى والقدرة على الوعى بالنفس) وإذا جاز للفلسفة الفصل بين وجود الأشياء في ذاتها، عن الوجود لذاتها (نقيض الموضوع)، فإن شعر الرؤيا هو محاولة لدمج الوجود في ذاته (أي الموضوع، الأشياء والعالم الخارجي والذي هو هو دائما ولا شيء غير ذلك) مع الوجود لذاته (المرادف للشعور أو الآنية. . والشعور = الآنية حسب سارتر) من أجل أن يمنح الشاعر الأشياء حريتها وامتداداتها وديناميكيتها وذاكرتها ووجودها الجديد عندما تُخلق من جديد شعريًّا وإبداعيًا.

ومن خلال هذا الدمج تتشكل لا نهائية وجود الذات والأشياء وتحقق عالمها عندما تدخل في دائرية الإبداع المطلق. والشعر قادر على تحقيق هذا الوجود، أي قادرعلى تحقيق وجود الأشياء في مطلقها (من خلال دائرية اللحظة الإبداعية ملتحمة بزمنها الشعري أي الذاكرة الشعرية المطلقة) ولا يتم هذا إلا من خلال ذات الشاعر الرائي ولغزه إذ إن أشياء العالم

(العالم الخارجي - الواقع) بهذه الدينامية الوجودية الجديدة هي اللغز الوجودي للشاعر.

(١) فؤاد كامل "الغير في فلسفة سارتر" ص ٩.

فالأشياء (عندما تكون فقط وجودًا في ذاته) تنزع دائما إلى سرقة زمن الشاعر الإبداع، وبما أنه قادر على تحويل الأشياء شعريا من وجود في ذاته كما هي صائرة، إلى الوجود لذاته عندما يحاول الشاعر الربط بين عالم هذه الأشياء الخارجي ومشاعره وإبداعه ورؤاه وذاكرته الرائية المطلقة مما تمنحها وجودًا إبداعيًّا ديناميكيًّا وميتافيزيقيًّا كما بيّنا.

وإن قلق الشاعر وذاكرته الرائية يمنحانه القدرة على تحقق الأشياء، وعلى الرغم من أنها كامنة في وجودها المكثف إلا إن عدمها ومن ثم خلقها من جديد في المطلق، لايتم إلا من خلال تعامل الشاعر معها مصحوبا برؤاه الخالقة. فالأشياء ستضيع في كون ملتبس إذا لم ينقذها الشاعر ويعيد خلقها من جديد من خلال منحها المعنى الشعري الديناميكي لتشكيل وجودها ومعناها.

سادسًا: منفى الأشياء وتحولاتها

الشاعر الذي لا يمتلك الرؤيا منفي بشعره المقنن، وبما أن الشعر الرائي هو حرية الشاعر لذا فإنه منفي بالحرية الإبداعية؛ لأنه غير مقيد بأي تقنية واقعية ضيقة. وهذا ينعكس على القارئ النموذجي للشعر الذي يكون حرًا عندما يشكل علاقة ما مع مثل هذا الشعر الذي ينقذ الشاعر والقارئ من السقوط بالمجانية التي ستحولهما إلى (شيء) ما خارج الإبداع .

إن الشاعر الذي يتناول الأشياء وهي في سكونيتها أي باعتبارها وجودًا في ذاته (كما هي) بدون أن يحولها إلى وجود لذاته أي ـ إلى وجودها الديناميكي الحقيقي وخلقها من جديد خارج مجانية الواقع ـ فإن ذاكرته تتحول إلى سكون مطلق أو برزخ وعماء، فيفقد الذاكرة الأسطورية الشعرية المطلقة.

إن لغز الشاعر الذي يحاول البحث عنه ولأجله يكتب الشعر ويحاول المرور معه من الباب الضيق نحو ذاكرة الرؤيا الشعرية المطلقة هو في حقيقة الأمر سر الزمان، ولغز الشاعر هو القدرة على كشف سر الأزمنة هذه، ولا يعني هنا الزمن الماضي وإنما زمن وجود الأشياء الديناميكي الآني الذي منحه الشاعر

لها في بصيرة شعرية لإعادة كينونتها الجديدة. إنه زمن ممزوج بذاكرة الأشياء المطلقة، ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن الشعر هو سر الزمان، ولهذا يكتب رامبو:

(لن أبوح بسري حتى لايحسدني

الشعراء ذوو الرؤى،

فلنكن كالبحر كتمانا وتقتيرا)

فإذا كان البحر أكثرنا كتمانًا وتقتيرًا، فإن الصحراء أكثرنا بوحًا شعريًا؛ لهذا فإن قاسم حداد عندما يريد أن يرثي نفسه فإنه يدخلها في بصيريات رؤاه الشعرية فتتشكل كينونتها؛ لأن كينونة الشاعر من كينونة ميتافيزيقيا شعره الرؤيوي فقط. وتغتني ماهية الشعر وكينونته بسر الزمان الذي يحرص الشاعر على عدم البوح به، أي ليس من أجل ألا يحسده ذوو الرؤى كما يقول رامبو، وإنما من أجل جعل وجوده، وجودًا كونيًا ـ ميتافيزيقيا ولذاته. إلا إن شاعرًا مثل قاسم حداد لا يبوح بسره إلا للصحراء التي خلقها هو في حلم اليقظة الشعري بعيدًا عن جغرافية المكان، تلك الصحراء وأشياؤها التي تشكل السينوغرافيا الوجودية والحركية لأحلام الشاعر المعبرة عن حواسه والمملوءة بكائناته التي تصبو دائما إلى أن يمنحها كينونتها، ولهذا فإنه يمزج بين الأشياء وروحه وكأنها جزء منه وتؤثث وجود الشاعر بعد أن يعيد خلقها في صحرائه، وهذا واضح في قصائد مثل قصيدة "راهبات في غفلة الكاهن"وكذلك قصيدة:

"حديد يحرس المداخل والبشر"

(موشومون بذخيرةٍ أرخت لها الكتب، يتأبطون بهجة الأنثى المرصودة لخميرة الوقت. يأتون من دماثة الليل ذاهبين لفضيحة الجهات. كلما وضعوا دمهم على حجرٍ شب وبالغ في مضاهاة الكائن، لا تسعه التقاويم ولا تميل لمعدنه الذاكرة. سلالةٌ طاغية الحضور، مضيئةٌ بالزبد والصلصال، وأكثر هيبةً من النار. لوقع أبصارهم رهبة الغابة وغرور الأوج. ما من موجةٍ إلا وهيئوا

لراحتها رمل الأقاصي وغرف السفر. ما من سفرٍ إلا وانتخب وحشًا يهذي. يهيمون مثل ماءٍ مجنون. كلما انتبذوا أقداح السهرة، فزعت أنثاهم الفاتنة بذخيرتها. يضعون أدواتهم المتعبة عند سفح الغيم، يؤثثون الكتب بأسمالٍ منسولةٍ من سماءٍ مسقوفة بالصلاة، ينشدون مزاميرهم وينفرون من جهةٍ تخلعهم، رافعين شظايا الأقفال في مائدة الطريق تمجيدًا.

ثمة حديدٌ يحرس المداخل
ثمة شعبٌ من قلامات البركان
قيل إنه بوصلةٌ تضلل النساك وسدنة الهيكل.
يتكلمون فتنهض معهم اللغة،
وتختجل الكلمات العذراء مثل طيورِ ضائعةٍ في العماء. قيل إنهم سعاة الرياح الزرق، وإنهم أجمل من تبادل الفقد مع الخريطة.
عندما يستريح حوذي النيازك ويسند مهاميزه في خاصرة الخيل، تتعثر به السلالة وتنوش مجاهل المجرة سائلةً عن جهةٍ ضائعةٍ وخطيئةٍ تنتظر المغفرة.
لن يهدأ الحوذي الزاهد المفرط في الحلم،
سوف يطلق طيور الرعونة من أغمادها، سوف تؤج مهاميزه مثل عجلة العاصفة، وتغمس نيازكه الشاحبة حوافرها في يقظة الجحيم.

منذ الآن لن ينسى أحدٌ رنين الأهداب الملحدة، قرينة الفتنة،
تسأل المحنة المبجلة.
أنثاهم الفاتنة،
شغفت بها شريعة الغزو وشاغلتها غريزة السلب.
أنثاهم الناطقة بالوعد، رفيقة الخطوة والجلجلة، تعري نهديها في مجون الكارثة، وتطلق في المأساة عويل الابتهالات. نهدان تنحدر منهما غيبوبة المساء، نشوة الضحايا، بهجة الحداد، ندم الدسيسة، شعائر النهب،رماد

الأرامل،سلالة الحديد.
أفراسٌ تحسن المكابرة وتخذل الموت.)[1]

إنها من القصائد التي تشبه التعاويذ أوالتمائم التي يؤديها كورس النساء التراجيديات الملتاثات في زمن الطقوس الإغريقية للاحتفاء بإله الخمر ديونيسوس، أو إنها طقوس الصحراء. . أو إنها الشهوة والشبق والجنون المقدس يتراءى كشهقة في وجود يتزمن في ذاته.

إنها هجرة الكلمات من سكونها المطلق إلى روح الشاعر ليحولها إلى تعاويذ وهذيانات للكينونة. إنها الأشياء التي تنبثق دائما بذاكرة الشاعر وتصبح جزءًا من الذاكرة الشعرية المطلقة عندما يمنحها بعدها الرؤيوي الرابع، وبهذا يتشكل نص الشعر كرؤى ولغة جديدة للتفاهم بين الشاعر وعالمه المحيط أو صراعه الأبدي معه في الآن ذاته.

إن شعر قاسم حداد يبدو وكأنه مراثٍ عن مأساة الإنسان وأشيائه وعن مختلف جوانب الحياة الأخرى، ومن خلال هذا يقدم لنا مرثية للذات والجسد وهما في برزخ العدم أحيانا كما تتناولهما بصريات هذا الشعر الذي نحن بصدده. ويبدو أيضًا بأنه مرثية للزمن الذي يعني بأنه التحول وديناميكية الهيولي الذي يحركه ولا يتركه هذا الشعر ساكنا، وهذا هو الجانب الأكثر أهمية في شعر قاسم حداد.

وهنالك تجربة مهمة أنتجها الوله الأخاذ ببصريات الصورة الشعرية والفوتوغرافية لدى قاسم حداد وأعني ديوان ـ المستحيل الأزرق ـ الذي كتبه قاسم شعرا وصوره صالح العزاز فوتوغرافيا، ولأهميته فإنه يحتاج إلى دراسة أخرى منفردة وضمن منهجية مختلفة.

---

(١) نفس المصدر. . . ص١٣٥

٣- منتخبات من شعر
الشاعر قاسم حداد



منذ بنات آوى

بنات آوى الجميلات، يجلسن في خديعة البهو، يؤوين الهارب والمشرد والغريب. أطوف بوهج الشهوة وقميص الأخلاط، لتطمئن لصفاتي مليكة الليل. انتظارٌ غامضٌ في عزلة الذهب وخاتمة الأحلام، وليس لليأس أن يدرك أدواتي. فبنات آوى ضالة المفؤودين وجنة الوحيد. قيل إني مبعوث النيران لجنة الجسد. يختلط في كبدي فتوى الهجوم وشريعة الفرار. زعفرانٌ تائهٌ في قصعة الحب. تظاهرت بالذئب، فتكاسرت في جسدي حيوانات الغابة. والوصيفات يأوين إلى مخدعي غداة كل نص. أثيراتٌ في الأحلام تتزخرف بهن الكوابيس. فطنت لغوايتهن، فمن يجرؤ على تفادي شهوة المستذئبات، بطرت بمائهن الخفي وأججت بثلجتهن مكامن النساء الوقورات، وتمرغت في انتظار الأجنة تتخلق في طين الله مثل كمأةٍ باسلة. كنت القدم العارية، كنت شظية القلب الضاري، كنت مسمار الباب مارقًا زهرة الصدر، كنت أسئلة الكهرباء، كنت نحيب الأبجدية، كنت ميراث الكتب، كنت شظف الخبز في العائلة، كنت الحديد فاضح الليل، كنت عاج العفة تقية التجديف، كنت الشهوة الخفيفة، كنت التميمة وصمت الناس، كنت الدمث، كنت في وحشٍ وفي أليفٍ، كنت النوم في هزيعه الأثير، كنت أستجير من المخلب بالناب، كنت أشعل قنديل البيت لئلا تطيش بغتة الصديق، كنت أصقل الرسغين بمعدن الحرس، كنت أستفز يقظة العدو، كنت أدعك الكعب بفرو الخيل، كنت أفرز النحر لشفرة النصل، كنت أمشي في لزجٍ ومائعٍ ومتهدلٍ ورجراجٍ، كنت أضرم في هشيمٍ وأحرث في ملحٍ، كنت أرفع قدمي من شركٍ وأضعهما في فخ وأنتقل وأنداح وأتبادل وأتحول وأحتال وأنجو وأموت وأتعافى وأختلج وأفطس وأفترس وأفنى وأبوح وأنجرف وأخلد وأمرض وأتماثل وأبرأ وأتماهى وأتبدى وأغمض وأتوضح وأتبذل وأتعفف وأفجر وأفتض وأفترع وأستفحل وأنتفض وأنتمي وأنفصل وأتقاطع وأعترض

وأتحاجز وأنهار وأجرؤ وأخاف وأعوي وأستذئب وأألف وأنفر وأستفرد أستجير وأبوح وأنوح وأنتحب وأصيح وأصرخ وأبكي وأهذي وأهذي وأضرب وأحترب وينال مني فأهتف وأنخطف وينال مني فأهذي وأهذي وينال مني أهذي وينال مني أهذي وينال مني وينال مني وينال ينال ينال وها أنا أحصي الجراء وأداعبها متوهمًا أنها انتصاراتي. بنات آوى المتماريات، يتقمصن العفة ويظهرن سكينةً يفزع لها القلب، لكي يحسن المارة التدله بهن. بينهن وبين الحيوان شبهة الدواجن وشهية البذخ. أصابني ما ينتاب الذئب في حضرة المليكة: دهشةٌ في الشرايين، بهجةٌ في غرفة الذاكرة، واستحواذٌ مثل سحرٍ يذهب بالضحية. من الماكث في سرير المشبوقة وهي تزرع المسافة بين النوم والملاك، من الصارم باسل الجسد بهي السمت يغزو ويغتر، فيختلط على التائه ماء الأفق بزئبق السراب. وضعت أعضائي في اللذة الضارية وتبذلت للبراثن ظنًا أنها الحرير. تقدمت كتيبة الفرسان كي أفوز بوردة المليكة، وبنات آوى وصيفاتٌ يطلقن مراياهن ورائي، فيما، كنت أقتحم الحصار مدججًا بمشاعر القتلى، تنتخبني سفيرة الذئاب وتمنح المعدن شهوة الطلق والقذيفة. شخصٌ مثلي، استفردت به الكتب وشغف به الهذيان، لاينجو من خديعة البهو الزاخر بالليل. طاردني حرس الخالق، منذ الكتاب الأول، منذ أروقة المكتبات المعتمة، منذ الغرف الموصدة، منذ أكثر المخلوقات جمالا وجهامةً ومهاجمةً، منذ الكرسي والمائدة، منذ الماء في مكانه، منذ فبراير الثلجي، منذ آب الأخير، منذ الاستجواب المؤجل، منذ بنات آوى، منذ الأصدقاء، منذ أقاصي امرأةٍ في انتظارها، منذ باب المغامرة، منذ شهقة النهد والنمر ونعاس الآلهة من شظايا القدم المذعورة، منذ النوم والموت والكوابيس، منذ القلب والقيامة، منذ شكل الكلام، منذ خدم العبيد، منذ الجنس في الخلايا، منذ الحديد والذهب، منذ غيظ الهذيان، منذ الوحيد وحده، منذ أن هذيت وانتهيت، منذ نالني الهوى ونلت ما بغيت. طاردني الخالق والمخلوق، حتى وصلت منهك العضل فائض الجزع واضعًا جسدي في شرفة الشنق مكتشفًا أنني لم أذهب طول هذا الليل أبعد من حياةٍ مليئةٍ باللبونات. بنات آوى، وصيفات ذنبة الملوك، بنات آوى بهياتٌ

جميلات الطلعة، يدخلن علي ويأوين عندي ويفزعنني ويفطرن قلبي مخدوعًا بهن منقباتٍ بفروة الذهب، فأظن أنهن قناديل السهرة وقناني الخمرة الشريفة، يمنحها لجسدي حارس النبيذ وحاجب الغرفة الملكية. لم يكن إلا أن أصدق ليل السرد ليغمر أخلاطي في توتر القوس، أهجو مغامرة النحل مادحًا زفير العسل. لماذا الآن فقط تفتحون في وجهي الكتب وتندفعون نحوي، كما لو أنني القتيل الوحيد مرتدًا في حضرة الدم. تتصاعد الرائحة الزكية من قرمز الروح كلما تدفق وحل المرافعات، تنصبون قضاتكم ومحاكمكم المبجلة، وأكون قد أكملت سخريتي من النطق السامي. لستم أقل توغلاً في الدم. أنا من أعطى جسده لبهجة الكشف، وأعلن ذلك جهرًا كأنه يضاهي جنة الأوج، كنتم تنسجون الشراك في عتمة البهو، وتدفعون بأحفادي في ليلٍ مؤثثٍ بالوحشة، حيث القبر لا يتسع لأكثر من فريسةٍ واحدةٍ وجنازةٍ راكضةٍ في سريرها الأخير. فر بي الشك من نحيب آكلي لحوم البشر.

الآن تأتون لتبذلوا مراثيكم.
الآن تدركون آثار دمي وتطلقون على جثماني نشيد المذلة. الآن، تسمون لكل صاريةٍ مرفأ، وترشحون أحلامي لحشراتكم النحاسية.
الآن.
كيف تنقذون مأتمًا بمعدن الذبيحة، تتفادون حريق السفن منتظرةً مرصودةً بكلاب البحر، تقفز، وتحرس السواحل.
قيل لي ذات سفرٍ: نعلمك الغرق قبل البحر.
وكنت أطفر في زنبق الحلم. أرى إلى البحر،
أغادره، لأعود إليه بوهم النزهة.

مرثاةٌ ماثلةٌ،
فيما تتكدسون في براءة الثعالب وصلافة الضباع.
لست إلا شبحًا تائهًا.
كابرت لئلا أبدو في صورة العراف الأعمى. الآن يحلو لكم أن تطرحوا

صوت الجبانات. تباهون بالكوابيس والكوارث التي تغرغر بها جسدي الليل كله.
آن لكم أن تصعدوا بأبصاركم أكثر فأكثر.
أطلع من السهوب في قطيع من الوعول
معلنًا أنها انتقاماتي.
أعتزلكم، مثل رعيةٍ تفقد مليكها دون ندم.

سأقول عن ليلى

(عن العسل الذي يرتاح في غنجٍ على الزند

عن الرمانة الكسلى

عن الفتوى التي سرت لي التشبيه بالقند

عن البدوية العينين والنارين والخد

لها عندي

مغامرة تؤجج شهوة الشعراء لو غنوا
صبا نجدٍ متى قد هضت من نجد

عن النوم الشفيف يشي بنا

عن وجدنا، عنها
لئلا تعرف الصحراء غير العود والرند

سأقول عن ليلى

عن القتلى

وعن دمنا الذي هدروا
عن الوحش الصديق

وفتنة العشاق

والليل الذي يسعى له السهر

عن الطفلين يلتقيان في خفرِ
ولما يزهر التفاح يختلجان بالميزان

حتى يخجل الخفر

لليلى شهقة أحلى

إذا ما لذة تاهت بنا
وتناهبت أعضاءنا النيران

متنا أو حيينا
أو يقول الناس أخطأنا ستبكي حسرة فينا إذا غفروا)

قرين الوحشة

جسدٌ ذاهبٌ ينتحب في دمائه الأنبياء. ليس إلا أن أضع قلبي، مثل نيزكٍ مثقوبٍ بالصدأ، تحت العجلات الضارية لتضرب في العظم، ولتكن صاعقة الليل وسادةً للمكابر. أنا، الواقف في الهذيانِ، أكتشف الآن بأني سهرت العمر أنسج هاويةً لخطواتي نأمةً نأمةً، زاعمًا أنني القوي المقاوم القاد على المجابهات. أنا المخلوق الأضعف بلا يقينٍ ولا حجةٍ. كابرت مثل جبلٍ يجهش في حضرة الغيم. كائنٌ يقف مثل فضيحةٍ في قلب الكاهن. شهوةٌ تفتح النهاية وتأخذ يدي بحنان الجريمة وكسل الأفعى، لكي أسقط مثل عروسٍ تفقد عفافها أمام الجموع في الساحةِ، وللناس دليل الدم. ثمة شخصٌ يذهب ورقةً ورقة.

أنا، قرين الوحشة منتصف الهزيمة قاع الوهم جنس الندم أسنان الأهتم ولع البهيمة طنافس الشيطان جهامة العسس هودج النوم خسائر الليل غنج الذبيحة، جنة الجحيم محروسةٌ بهوام شرهةٍ، لدي من الحقد مايكفي قطيعًا من ذناب الشهوة، ولكم أن تطلقوا دهشة الهجوم في أرجائي دون أن ينتابكم ضمير الآثم، ولكم حرية الأسلحة لكي تأخذ نصيبها مما يتبقى. أنا، الخارج من صبر الناس، الملطخ بالخطيئة، رسول الكلام. لم يبق سوى نهاية تليق. أنا الوحيد الواقف في

شفيرٍ شاحب، ذهبت إليه، منذ ذبالة الخيط البالي، متوهمًا أنه أول الغزل في وشاح العزلة، وضعت روحي في المهب. قيل إن المجرات سوف تتذكر أهدابي. فلكم بهجة القتل، وأنتم تضعون نصال سكاكينكم في قلبي، تفرون اللحم وتطالون العظم فتطفر فضة روحي في وجوهكم لصلافة الفتوى. أنا، الذئب الذاهب في ليل الملجأ، خديع الخبرة شاغل النيران مشعل الفتن متعهد الهشيم جامح الدم متجهم القلب خدين الشياطين. ضبعٌ يلغ في دماء القتلى بأشفارٍ مرتعشةٍ شبقًا، وأنيابه تكز على عظم الجثة، كما يخلع نبي قميصه المهتوك. جديرٌ بكل ما تقدرون عليه من الفتك ولتكن حرياتكم راية الانتقامات. أنا، هدف القناصين، طاشت روحي بين أياديكم. تعفون، ولايليق بكم. أنتم أعذار القتلى، خطاياكم أكثر من براءة الطفل. ليس لكم أن تبالغوا بيدٍ ترتجف وهي في مقبض المعول المثلوم بصدأ عتيق كنبيذٍ فاض بي ولم يحتمل الصبر في نزيفٍ يذبح الخلايا. يوشك الليل أن يصير كفنًا يرأف بالمتلعثم أمام الحب، المبتهج بنحيب المحتضرين، المتأرجف برهاب النصل من جهاتٍ جمةٍ.

آن السفر آن السفر، ولا رجوع. لم يعد في الفضاء هواءٌ لكي تأخذ الجثة شهقةً. ولتكن منكن الوصيفات لهودج الليل. ولتكن منكن شديدات البأس ليأتي الحداد من الأقاصي. ولتكن منكن النائحات يدفعن بفرح دفينٍ جثمانًا يذهب. وضعت قدمي في قوس الشنق بشهوة المنتحر. أكل الوقت مني، أكل الزهرة والغصن والجذع والجذور. محروسٌ بالحسرة والخوف، خفت من كل جهةٍ وكل شيءٍ، وفاتني الخوف من نفسي، من دسيسةٍ تفسد الخطو والطريق. ملطخٌ بالخطايا والأخطاء، لا أشحذ رأفةً وليس لكم أن تكترثوا بأملٍ ما، وما من برهةٍ للفر من مجد المراثي وصرير النعش وسلطان الليل. ليكن منكم الحفارون ثابتو السواعد برفوشٍ تطال العمق من الأرض. وليكن منكم طغاةٌ يحسنون التجهيز بدقة الصائغ وبصيرة العالم، ليبدو الجناز صارمًا والنهاية مهيبةً، لتكونوا بأكبادٍ صلدةٍ، فلا تناوش أفئدتكم رجفة التردد فيما تضعون الجثة في الغسل والكفن والنعش واللحد. لا يليق أن أراكم مرتجفي الفرائص، تشفقون على ذئبٍ قانتٍ ينقذه القتل.

رابعًا: رؤى بول شاؤول الشعرية
في الجسد والحضور الميتافيزيقي للشعر الرؤيوي

بصريات كشهرٍ طويل من العشق

يتكون نص بول شاؤول الشعري "كشهر طويل من العشق" من قصائد نثرية عدة، مختلفة الإيقاع وبصريات الشعر وتجليات الرؤيا. إلا إنه يُعتبر قصيدة واحدة طويلة، تُنْبِئُنَا بكابوسية ذاكرة الجسد وأحواله ومتاهاته وشَبَقه ودنسه، وتجلياته المنفلتة وعدوى أشيائه المحيطة وهو في أزمنته المقدسة. إنها قصيدة نثر في العشق، أو الشبق المقدس الذي يتجاوز الشاعر فيه استنفاد لحظة امتلاك الجسد في زمن الصفر الذي يصمت فيه الكون، أو استنفاد لحظة تفريغه من الرعشة الجنسية/ الشبقية الإبداعية، وتحوله إلى الرؤيا الصافية. إنها قصيدة طويلة تذكّرنا بكِتاب العشق الشبقي الذي يخلق الجسد وذاكرته، ويعيد أحلامه من جديد.

وقد قسم الشاعر ديوانه النثري/ الشعري/ الرؤيوي، وقصائده البصرية إلى:

قصيدة طويلة حملت عنوان الديوان.

وقصيدة نساء

وأخرى عن

أحوال الجسد التي تحتوي على قصيدة توابع الجسد، وبلادات الجسد والضوء والمطر القديم.

فالقصيدة الأولى "كشهر طويل من العشق"، قسمها الشاعر إلى ثمانية أقسام كتبها بين عاميْ ١٩٩٢ - ١٩٩٥، وفيها نلاحظ الدفق الإيقاعي الشعري المختلف الذي يخلق قصديات الشاعر في محاصرته لقارئه الذي يجب عليه أن يكون قارئًا نموذجيًّا متفاعلاً، وأن يتسلح بالقدرة على استيعاب وتمثُّل الرؤى الشعرية البصرية، تمهيدًا لتقبله المسارات البصرية/ الرؤيوية الصعبة التي يقودها الشاعر حتى يفهم سرية الجسد ومتاهاته. إنه القارئ المتفاعل الذي يقرأ

الكلمات المشعة كصور بصرية؛ لأن الشاعر عمومًا راءٍ أو عراف، يقوده ملاك أعمى لكنه متبصر، ولا نعرف هل سيقودنا معه إلى حافة الجحيم أم الفردوس. إلا إن هذا يعتبر جزءًا من "عفوية الشاعر" أو التوهان أو الهذيان الرؤيوي/ الشعري الذي يساعد المبدع على خلخلة نظام الأشياء الرصين، حتى يكتب شعر الجسد ذلك الكائن والرمز المقدس والذاكرة المملوءة بالأحلام في فضائه القدسي.

وعند قراءة بول شاؤول، وبالذات ديوانه الآخر "نفاد الأحوال"، إضافةً إلى هذا الديوان الذي نحن بصدد دراسته "كشهر طويل من العشق"، لا يمكننا التوصل إلى فهم حقيقي لرؤيته الشعرية إلا من خلال دراسة هذه النقاط التي سأتناولها الآن بتأشير أبعادها وجذورها المثيولوجية والميتافيزيقية والرؤيوية، مثل:

- بصريات اللغة.
- الزمن الشعري الإبداعي.
- شعرية الزمن وديناميكيته.
- مَسْك اللحظة الزمنية.
- الموت كقدرة تدميرية عدمية.
- الموت كحقيقة نبحث عنها أحيانًا.
- الموت كجحيم نخلقه في الحياة عندما نعيه.

وبمعنى آخر: تدمير الجسد غير المقدس ونفيه خارج مملكة الشاعر، وقيامة الجسد المقدس الذي يتحول إلى كينونة زمانية مستقلة. الجسد شيء، الجسد لا شيء. الجسد عدم، وشيء منفيّ ساكن.. ومن ثم خلقه من جديد كقيامة، وجحيم، وفردوس، وذاكرة جسدية بصيرة مطلقة.

فالشاعر الرائي يجب أن يبحث دائمًا في كيمياء الشعر وأحلام اليقظة الماورائية، ووعيه التصوفي، وكتابة كل ما يخطر على باله، وتدوينه في كل لحظة حتى لا يعاني من الإخفاق الشعري الذي يعني الموت؛ لأنه القادر على إعادة خلق كينونة الأشياء وتحويل الزمن إلى إبداع شعري، به ينتصر على فَنائه الذاتي. فكل شعر بصري يمتلك وضوحه، ويثير في القارئ أسرار كوامنه المنسية، ويؤثر فيه مباشرة حتى وإن كان أكثر الرؤى غموضًا.

عندما يضيء الشعر مشكاة الجسد (ذات الشاعر أو الآخر) ككينونة، لا بد أن يكون هذا من خلال العدم أو فَناء الجسد المجاني وهو في زمنه غير المقدس. فإظهار التناقض الحاد بين سكونية وفناء هذا الجسد، ومن ثم إعادة خلق كينونته بشكل جديد، هو إحدى أهم سمات قصيدة النثر المعاصرة، وبالذات الشعر البصري الحر. والشاعر من خلال هذا يمنح الجسد وجوده المكثف، أي أحلامه أو أطيافه الملونة، المنعكسة من قوس قزحه الكوني التي يعيها الشاعر أكثر من غيره، ولا يفهم موسيقاه إلا الشاعر الرؤيوي الماهر والقارئ النموذجي/ المتفاعل.

فالشاعر يُخرج الجسد من متاهة السقوط في هوة العدم السلبي المدنس من خلال إعادة "ديناميكية وجودية" مؤثرة في الطبيعة، فيخلق الدهشة المرّة. أي إن الشاعر من أجل الوصول إلى تجليات الجسد وأسراره يقوم بفَنائه، يُدخله العدم أو جحيم عالم الرؤيا، ثم يجعل له قيامة من جديد، أي موت - عدم - قيامة.. فالموت والعدم الشعري أقنومان ينتجان ولادة جديدة.. وهذا هو قانون الشاعر الذي يهمس لنا:

«ولكن أي عدم هذا ذائب في هرير الحناجر والبَحَّة والغُنَّة وتداعي الصمت، يعصف في اختلاجاتٍ فينا، وفي جعير الأبدية الخرقاء، يُعتم ما يعتم ما في الجمر، ويُعدم ما يُعدم ما في الغرائز المنتصبة، والفاكهة الفجة، واهتزازها الليلي، ويُحيي ما يُحيي من تلك النيازك الألفية المتساقطة في تلك الفراغات الألفية؟».

وهكذا تتشكل تعاويذه التي يمنحها للجسد، متحولةً إلى لغةٍ إبداعيةٍ تعتمد لغة الإشارات السرية، والشاعر هو العارف والقادر على فك أسرارها. ويكون الشعر طلاسم موسيقية تجعل الجسد المقدس لغزًا وموضوعًا للجمال والإبداع، دون الاهتمام بالقارئ العادي غير النموذجي، أي غير المتفاعل. وعكس هذا، فإنه يُسقط شعره بلعنة السذاجة، ويُسقط الجسد بمجانية البورنو وثرثرة الابتذال الجنسي، فيتحول الجسد إلى إذلال وكينونة هامشية وفراغ مطلق، بل عدم.

ولكن التعبير الشعري عن تأثير الشيء هو الأهم وليس الشيء ذاته، وهذا يتطابق مع الفكرة التي طرحها الشاعر الفرنسي مالارميه، التي تنص على أهمية «رسم الانطباعات الشاردة وتدوينها، ليس من خلال التعبير عن "الشيء"، بل تصوير تأثيره، فتُمحى جميع الكلمات أمام الإحساس الذي يولّده هذا التأثير». نعم، هذا ما يجب أن يفكر به الشاعر. ولا أكون مبالغًا في القول بأن هذه الفكرة تشكل الطريق الأمثل لقصيدة النثر والشعر الرؤيوي.

وبول شاؤول ينحو ذات المنحى عندما لا يقتصر تناوله للجسد كـ"شيء"، وإنما يغمرنا بتأثيره على الكون وكل ما يحيطه، سواء في لحظة سقوطه في العدم أو في ارتقائه نحو ديناميكيته وتجلياته الفردوسية.. وهذا التأثير هو الذي يشكل أسرارًا ولغزًا للجسد في صفائه الشعري وألوانه المصطفاة وموسيقاه المقدسة ورائحته المثيرة والمُدَوِّخَة.

ولدى بول شاؤول يتساوى تأثير الجسد المقدس بالجمال المطلق، حتى وإن كان الجسد في محيط غير مقدس يقذفه بالمجانية والاستلاب. وهو بهذا يحقق ما نادى به مالارميه من إنه «لا صحيح إلا الجمال، ولامَنْفَذَ معبِّرًا عنه سوى الشعر، وكل ما سواه كذب وضلال».

وعلى الرغم من أن هذا يشمل جميع الفنون الإبداعية.. لكن لتحقيق هذا، يضع الشاعر الجسد أمام مرآته، ويبحر مع تحولاته المقدسة والمفاجئة في اليم العاتي، هنالك يكتشف تجلياته الجديدة المؤثرة، فيخرجه من ضلالة مجانيته عندما يخلق له كينونة شعرية بها ينتصر الجسد على شيئيته، كما ينتصر

الشاعر على موته عندما يكتب الرؤيا المشعة. وفي المقابل، فإن الجسد وتحولاته وتأثيراته تصبح كابوسًا للشاعر عندما يعجز عن إعادة خلْقه شعريًّا من كونه "شيئًا " مجانيًّا كوجوده في واقع مجاني، إلى ديناميكية حياتية، فتتحقق "الرعشة الروحية الوحيدة" التي تجعله موضوعًا للَّذة للجمال والإبداع؛ لأن الرعشة الغريزية فقط تحول الجسد إلى شيء في هوة بئر عميقة مظلمة حيث الغرائز. والشاعر هنا يمنح الجسد وأسراره روحًا مصفاة؛ لأنه هو فيلسوف التصوف والتبصُّر عمومًا.

الشبق القدسي وزمانية الشعر

في قصائد ديوان "كشهر طويل من العشق"، ينغمر الشاعر في أدق نأمة جسدية حدَّ استثارة الحواس، لكننا لا نشعر بانفلاته الشبقي ولا بفتنته الجنسية، وإنما نشعر بجماله اللامتناهي؛ لأن الشاعر يتعامل مع الجسد كذاكرة بصرية، فيها يتذكر الشاعر جميع تحولات الحياة، حتى إن الماضي يمكن ملامسته من خلال هذه الذاكرة البصرية. وتناول الجسد ككينونة شعرية تجعله غارقًا في "اللحظة"، مما يدفعنا إلى أن نفكر بأن الشعر زماني. وبالتأكيد فإن تناول الجسد ككينونة شعرية هو فوضى عقلانية للحواس، وهذا يساعد الشاعر على صقل روحه في جحيم المجهول، حتى يعيد خلق الأشياء ويكتشف مقياسًا جديدًا للجمال، الذي هو نُفُور من الواقع.

ومن هذا المنطلق، فإن شعر شاؤول يثير فينا البراءة عندما يوحي لنا ببراءة الجسد الذي كان مدنسًا في واقع مجاني، وفي حالة من الضلال. وعندها فإن الشاعر يحمل عنه خطيئته أولاً، ليقذفه في بصريات الشعر ويحوّله إلى جسد بذاكرة بصرية مقدسة.

فمثل هذا الجسد ـ بالنسبة إلى الشاعر ـ هو مرايا لحلمٍ توقف زمنه، ويتحول هذا من خلال الشعر إلى زمن جديد.. إنه الفرح الدائم الذي يعيد خلق كرنفال الحياة من جديد، لكنه في ذات الوقت فرح ناقص؛ لأنه فرح الخطايا أو الذنوب السبع. وعندما يفقد الشاعر زمنه الشعري/ الإبداعي، يعلن موت الجسد المدنس

وتحوُّله إلى ممارسة جسدية يومية، يُمْتَهَنُ فيها عادةً، فيتخلى الجسد عن موسيقاه الكونية الوحشية، وعن هسيس أجنحة الملائكة التي كانت ترتقي به ليحترق في نار متوحشة، لكنها مقدسة بالرؤى الشعرية.

يعيش الشاعر في مجتمع ينبذ الجسد ويحتقره؛ لأنه متاع في الحياة ووقود للنار.. أما هو فيجعل من نفسه رائيًا للمحرقة من أجل إنقاذ الجسد المقدس من وحل الواقع والعماء السلفي (الذي يشمئز من الجسد، ولكن يدنسه ويمتهنه حد العبادة كل يوم بشهوته المتوحشة، بعد أن يتهته بتعاويذ خرافية يظن أنها تحميه وكأن الجسد دنس). فمصير الشاعر المستقبلي هو عدم الضياع على هامش المجتمع؛ لأنه الوحيد الذي يعي لا مبالاة الآخرين في وجودهم الأنطولوجي الناقص، ومحاولتهم منعه بشتى الحِيَل من تحقيق وجوده الشعري المُبَصَّر في أن يصير كما هو ذاتيًّا؛ بصيرًا ومتعاليًا نحو الذُّرَى، وعظيمًا ولا مباليًا أمام قطَّاعِي الطرق الشعرية وأصحاب القصيدة الثرثارة ومشعوذيها.

فالشاعر ـ كما يقول رامبو ـ «لا يذوب في الأشياء كليًّا حتى يفقد شخصيته ويتوحد فيها فلا يعود إلا جزءًا من أجزاء الكون، إنما دوره هو أن يترجم حركية الأشياء التي يعتقدها الآخرون بلا حياة، ويُحيي فيها قوة كونية عظيمة يعبّر عنها، مما لا يمكن للبشر العاديين أن يحسّوها»[١].

كينونة الشعر البصري ونوستالجيا الأشياء

تمتزج في شعر شاؤول صيرورة اللغة البصرية مع صيرورة التخيل، فتتشكل كينونة الشعر الرؤيوي/ البصري. ولهذا فإنه في ديوان "كشهر طويل من العشق" حاول أن يقارب بقصدٍ ـ أو بدونه ـ بين نصه ونشيد الإنشاد الذي يتغنى بالجسد ككيان متحول إلى روح وذاكرة بصرية يتيه في أسراره، من أجل أن يصبح غناؤه كالشهد أو خمرة المتصوفة في تجلياتهم، أو رعشة العذارى

---

(١) انظر: هنري بيير، الأدب الرمزي، ت:هنري زغيب

المتبتلات عندما يلمسن الجسد وفَتِيتَه المتناثر: «على عُزْيٍ صبور، صبور كالمرآة، وفاسق كبياض من الياسمين، ومنتقص بأنينه كتبتّل قديسات في الدغل وفوق القصب والينابيع».

إن هذا الوعي هو الذي يجعل الجسد غامضًا ومليئًا بالأسرار، لكن الشاعر فقط يمنحه كل الأشرعة ليبحر به نحو جزر غير مكتشفة، أو كواكب سرية بلا ماض.

يتعمد بول شاؤول أن يجعلنا نهذي معه إبداعيًا بشكلٍ واع عندما نقرأ معه الجسد، فهو يشرك كل شيء من أجل كشف أسراره، ماضيه وتاريخه ورغباته الفائضة، وإشاراته وهمساته، ويشرك أيضًا ذلك الشعور الذي يجعله متولهًا بعالم غريب من أجل أن يتحول إلى عراف لا تستقبل تعاويذه أية إشارات أخرى:

«سوى ما ينبئه الجسد في تجلياته، وما يَسْتَوْرِيهِ هشيمًا على حواسه المبهمة».

إنه هذيان مبدع، تختلط فيه الحواس والألوان، وتتداخل فيه نوستالجيا الأشياء وصفات النباتات والزهور والندى وتضاريس الصحراء واستيقاظ الأنهر الجَزْلَى فجرًا، وتلك الحمائم التي تحوم في سماء بنفسجية محيطة بالجسد تغني له، له فقط. ويمنح الشاعر لكل هذه الأطياف وظائف وصفات أخرى غير وظائفها التي كانت هي عليها في الطبيعة؛ لأن كل هذه التضاريس يجعلها الشاعر تتجلى من جديد أمام تجلي الجسد الذي هو:

«أشهر من كل الشموس».

ولكن عندما يستعذب الجسد الرحم ويتلفلف على حرماناته، ويكون «مهووسًا بسلالات الموت وترهاتِ أسيرةِ البكارة والخفية، وما يزرب برائحة جلية، حامية، على أملاس الجلْد المتكرر، الرتيب»، فإنه يتحول إلى جسد

مجاني مدنس. عندها ينفيه الشاعر من معبد إبداعه إلى صحراء الآخر الذي يُذّل توهجه، فينحدر إلى هوة الظلام وجحيم الابتذال.

ينهض الجسد متسربلاً بقدسيته، ليتلون بألوان طيف الحياة المستمدة من كواكب غائرة في اللامتناهي.. كواكب حمراء وخضراء وبنفسجية وصفراء وأرجوانية، جهنمية أحيانًا، وتنعكس جميعها على ذاكرة الجسد، فيمعن في عنفوانه وتجلياته، ويستمد حيوية وديناميكية جديدة حتى يبدو وكأنه مكتفٍ بذاته ولذاته، فيطهره الشاعر العارف بخيال كلهيب النار المقدسة. ولأنه قارئ جيد للنار والجسد، يكشف أسراره كتعاويذ شعرية تجعل الجسد شارات تهدي القارئ النموذجي والمتفاعل فقط.

إن قراءة شعر بول شاؤول تدفعنا للتفكير ببصريات اللغة؛ لأنه شعر ترتبط الصورة فيه بحركية الإيقاع البصري والبُعْد الرابع للزمن الذي يتردد صداه في الفضاء الشعري. فيخلقان حركية زمانية، ويحدث التكاثف المكاني والزماني المتأتي من كون المكان مكثفًا بالزمان، والزمان مكثفًا بالمكان. إنه شعر الصورة البصرية/ الميتافيزيقية التي تحول الواقعي من مجرد حدث مكاني إلى حدث زمكاني، فيختلط الواقع بالخيال والسحر والميتافيزيقيا، ويتحول الشعر إلى تعويذة، ويكون الشاعر رائيًا وغريبًا عن واقعه ومجتمعه الذي يعمل على استلابه، لكنه يمتلك القدرة على تحويل الكينونة الواقعية إلى كينونة شعرية/ رؤيوية بصرية، ويشكّل وجودها في محاولة لعبور منطقة الخطر، في لحظة توقف الزمن في فضاءات الصفر. وعندما يحاول الشاعر مَسْكَ اللحظة الماضية، فإنه يُغرق الجسد في فضاء الحاضر، فتختلط الأزمنة في اللامتناهي، ولا يمكن تحديدها إلا في الانغمار في ميتافيزيقيا الشعر الرؤيوي.

وكما ذكرنا في المقدمة، فإنه شعر لا يلتزم أي نظام وقانون موروث. إنه ضد التقنين والقانونية، إنه غريب حتى على التقاليد الشعرية العربية المعاصرة؛ لأنه يلتزم اللانظام الشعري الذي طالب به مالارميه، ويلتزم أقصى حدود الحرية الشعرية التي طالب بها السرياليون وتجليات المتصوفة الرائيين. إنه

يبحث عن تلك الصورة المتعددة التأويل التي لا تعبّر عن ذاتها أو عن موضوعها، وإنما جوهرها هو الشيء الآخر (الذات الأخرى) الذي هو غير كائن إلا كجسد محسوس له ذاكرته الرائية في الزمان والمكان.

احتفاء بالجسد، احتفاء بالفَناء

في نص الشاعر نشعر بتأكيد للمشهدية الحياتية وتناولها كواجهة لذلك الهاجس التدميري الذاتي الذي يقوم به الشاعر في تعامله مع سكونية الأشياء. مما يدفعه هذا إلى أن تصبح لغته وسيلة تفكيك وبناء درامي شعري، أي تفكيك الذات الفاعلة (الجسد) والتعبير من خلال بناء درامية فناء الجسد بمجانيته، وهذا البناء يحدد طبيعة التواصل مع الآخر.

النص هو كشف لديناميكية الفَناء من خلال هذه العملية المركَّبة، الكشف عن جماليات وديناميكية وجود الجسد من جانب، وفَنائه عندما يحركه كشفرة غير مبدعة، فيُدخِله فضاءً غير مرئي. إنه تعبير عن العدم الذي يلغي حيوية وقدرة الجسد في كونه موضوعًا للإبداع. فكل كتابة شعرية رؤيوية/ بصرية، تعتبر خَلْقًا يلغي العدم الشعري من خلال بصريات اللغة، وقدرتها التأويلية التي يكون الشعر فيها كينونة زمانية.

إن بول شاؤول أحد الشعراء الذين تقلقهم كينونة الجسد التي يحولها إلى مثال رؤيوي يَعْبر البرزخ؛ ليتشكل من جديد ويصبح جزءًا من شجرة الخلْق الإبداعي، فيخلق هذا دهشة للشاعر وكينونة الأشياء المحيطة. دهشة متفردة تخلق الكثير من الشعر البصري الذي يحمل عفويته ليؤثر فينا.

والشاعر هنا يدهشنا بلغة الأشياء والرموز ذات الإشارات الصوفية التي تكون خارج القاموس المعتاد؛ لأنها تمنح الجسد والأشياء ولادتها الأولى عندما يمنحها ذاكرة رؤيوية/ بصرية إبداعية غير ما كانت عليه. وبهذا فإنها تمتلك وجودًا شعريًّا.. لغة بصرية تتوالد من بصريات رؤيا الشاعر المتفردة.

مثل هذا الشعر يمنح الحواس فيضًا من الامتلاء، فتكون هي الفاعلة والمؤثرة في تجليات الشاعر البصرية، وهي التي تمنح الجسد أوروتيكيته وشبقه، وتجعل من حاسة ذاكرته البصرية شميمًا للجسد الذي يُدْخِل الشاعر والقارئ المتفاعل في فردوسه، وتجعل من اللمس إيقاظًا للجسد يتفتح كزهرة اللوتس وهمسها للندى فجرًا، عندما يمسح الشاعر بالأنامل والشفتين عري الجسد، فيستيقظ الكون على همس ملاك بإبطٍ عرقانٍ وغرائز منتصبة:

«بخُوَذِهِ وأبواقه الملائكية من كاتدرائية منهوبة، أو يبصّ بصيصًا من تحت عمامة مشقوقة، ليفقسَ بيضة الخليقة على جسديْن عاقريْن، بلا ذهب ولا كتب ولا ألواح».

هذا الملاك هو ذات الشاعر الأخرى، أو قد يكون "الطاهي الكوني"، ينفخ ببوقه لينهض ذلك الجسد المقدس ويضيء أشياء المكان من حوله ويَعديها بأسرار ذاكرته الشعرية/ البصرية.

والجسد المقدس يحمي الشاعر من السقوط بالخطيئة:

«إذ كيف لك أن تبقى أنت وما يحاذيك من متاع على قيد نَفَس حار من خليقة كاملة لحظةَ تكوين، ولا تقطر فيك وكثيرًا تفاحات وعناقيد ووعورة أغساقٍ تضيء الخطيئة من أعرق سُبُلها وجناتها؟

....

وعندها لا يمكنك ـ مَهْمَا شدّتك نوازِعُ ومأثورات ومآثم ـ إلا أن تمسك بيديك هذا الفجر الفائح من طرفيه، وترفعه كقوس قزح منقشع».

إن الشاعر هنا لا يصغي إلا إلى موسيقى كونية الجسد وذاكرته البصرية، ولا يرى شموسًا ساطعةً، براقةً، إلا شموسه. وحتى يمتلك الشاعر الجسد شعريًا، لا بد أن يجعل من كلماته مشعة وبصرية:

«إنه الوجه الذي يدعو إلى رحلة أخرى من دون شهود، إلى ليلة مطفأة على حدود العالم».

فبعد العشق والتقاء جسديْن - روحين واستنفاد لحظتهما في همس الحواس، في قيلولة الأسْرَةِ، يصبح الجسد كحقل بعد الحصاد، وتصبح الأشياء والجدران رتيبة، كئيبة:

«أفّ! وبعد النهل والعَبّ، وما استنفدتَ حثيثًا، من أغساق ذلك الجسد، ومن ظهيرته، وخباياه، وعتماته، يتنامى كقبائل من الثمر والغيم ذلك النشيد الشاسع عليك، يرعى عشب جسمك، ويفت على كومة إزاءك، يهزهزها، يهدهد ما استقر على شفتيها أو تحت إبطها أو في كثافة دغلها».

لكن مباركة الشاعر للجسد المقدس تجعل من رائحة الأشياء "فوحًا غامضًا" بعد أن كانت وجودًا بصريًّا في هسيس الحواس، إلا إنها الآن «تغادر شفقها الملتهب»:

«وعندها عليك أن تمسح ما انفضّ عليك وما التهفتَه والْتَحَفتَه وخلّيتَه وتمرّغتَه، وتسترق إلى ذلك النشيد الخافت يعيد الأشياء إلى أحجامها، والأنفاس إلى مراتبها، والأسرةَ إلى مسافاتها، وتستسلم قطعةَ جمادٍ بين قطع الجماد الموزّعة على فوضى».

أو:

«ولك عندها وأنتَ على يقظة مخلوعة، ومذاق مكتنز، أنْ تسترسل غاصًّا بخُبْثٍ ألفي، وتكوّمَ كل ما في يديك وعينيك من فراغ، وتمسحَ ذلك البدن المنتظر، كما تمسحُ وبرًا عن ثمرة ندية، أو لعابًا عن شفتيْن سائلتيْن، وتنضمّ من جديد وبلا أحجام ولا التماع، إلى تلك الأشياء المتناثرة حولك.. في فوضاها السرية».

في قصيدة طويلة بعنوان "النساء" ذات إيقاع واحد ومختلف في ذات الوقت، يمنح بول شاؤول آفاقًا تعبيرية وبصرية للجسد المقدس، فيجعله شعريًّا يفيض لوعةً وشبقًا وعشقًا ودبقًا، تفوح منه روائح البحر والغابات الندية الناعسة مع الفجر، والزهور المحتفلة بجمالها في الفصول البهيجة. ويقرأ الشاعر هنا كتاب النساء كشارات تعاويذ مقدسة متروكة عند نافذة الوجود شتاءً، ويفاجئنا بدهشة عن:

«مُفَلَّجَات النهود، رَخِيَّات الأرداف، فائحات السيقان طويلاً تحت بَلَهِ الأصلاب، وقَرع النحاس البليل».

أو:

«الشاحذاتُ أبدانهن، حَبيّاتٌ خلف النوافذ، مسَهّداتُ أسرة ولا عبقَ، منطوياتٌ على نخيل فائت، كسيراتُ ما يفوح على جُلودِهِنّ وأسرارهن».

وقصيدة النساء هذه ذات موسيقى خاصة، تثير في القارئ ذكرى الندم القديم. قصيدة عن الشاحذات أبدانهن مساءً أمام البحر، اللواتي تفوح من أجسادهن أسرار خفية عصية على الفهم. وفي انتظارهن للبحارة المفقودين، تتراءى أجسادهن وتبحر في المرايا، فتعيد لها صفاءها وابتهاجها. وفي بيوتهن السرية، تحفر أجسادهن الأسِرَّةَ من بروكهن الطويل وهن ينفثن عطورًا.

مذهولاً يعيد الشاعر توازننا بالهذيان الشعري الذي يشع في مرايا الجسد ليبارك الشهيات على المفازة، اللواتي يتنبأن في الصحارى السرية..

«فالشاحذات أبدانهن خلف البّوابات»

منذورات لعوالم البهجة، من أجل أن يتوحدن بالجمال، إلا إنهن يخفن الوحدة والأسرارالخفية، فهن:

«اللاطمات الخدود، وما لأقدامهن خلاخيل ترن في مدارات للخوف وللعتبات». إن الوله الشعري يتحول إلى عشق شبقي، فيجعلهن:

«حَبِيّاتٌ، آه حبيات، آه! وللفجر أن يسترسل، على جلودهنّ، ومن خجل أن يَتَسَلَّلَ إلى مداسهن، ومن ثقَل ما يوريك، فيهن، تَتَمهّلُ.. ثم، وكعباءة، تتمدد عليهن، الحبيات آه! الحبيات في احمرار تسهيدهن الطويل. المسرفات خلف الجدران في الوشم وتَلَمُّس اللّعاب، وما لجلودهن طيوبٌ ورحمة.

وما لمساءاتهن أسبابٌ، المسرفات خلف الجدران، في التبرج، ولا فرائسَ، أمسِ، ولا ما يواريهن أحضانهن وأسرّتهن».

وبول شاؤول شاعر يضمّن شعره دائمًا أسرار الجسد والطبيعة، وتلك الأسئلة التي لا بد أن نسألها عن توابع الجسد، ويجعل من الجسد مكمنًا للسهد والروائح الشبقية المثيرة، وذلك الوشم الذي يرسمنه على جسد شهواني، فيزداد شهوانية ليصبح شميمًا أو شفافًا ونقيًّا كالفجر. وقصيدته "أحوال الجسد" تمدنا بهذا المفهوم، ففيها يقسم هذه التوابع إلى:

١- بلادات الجسد.

٢- الضوء.

فحينما ينفصل جسدان عن بعضهما، يتكدس صمت الغرفة ويتحول إلى صدى في مرايا الجسد الذي هو "الغموض الخلاب" لدى الشاعر. إنه يملأ الروح حتى وإنْ كان شميمنا عجولاً. إن هذا الجسد يتبع نشيده الكورالي/ الشبقي في المساء المقدس، ليذوي صباحًا كقربة ماء فارغة. لكن النشيد الجسدي دائمًا فيه:

«ما يسلي الموتى في أبدانهم، وما يريح الهاجس من أثقاله

....

....

فأي نشيج لحسٍّ يغالب يقظاتٍ فاترة، وغيباتٍ من مُزَق الوله ونُتَف الضوء؟ وأي انشداه أبله في هذا الناهل خشيته، وأي عذراء هذه، تصنع إزاءَك، صبحًا ملولاً من لهفاتها، وشمسًا مسلولة مما يَتَنَهْنَهُها وينسابها؟».

أو:

«وفي النشيد ما يذيب الأصابع في الأصابع، وما تتلقّفه العيون بلا مقابل»

«فيستوي بدنان غريبان في فجوة».

إلا أن:

«اللفح غير ما يتداعى عليك بَلِيلاً من خوارق هي من بدن تشتّت».

إنه النشيد الجسدي الذي يصغي له الشاعر دائمًا في غربته؛ لأنه:

«نشيد من جسديْن أوْغَلا طويلاً إيغالَ نَصْلٍ في ماء، وارتشفا طويلاً لمامَ الضوء، وإبراق البهجات، فلكأنه نشيد من خصب ما يتماوت بعيدًا بعيدًا بلا ينابيعه وخلّانه»..

فهو الجسد الذي هو حديقة الشاعر الطاهرة أو دغله البكر:

«ومن ضوء البَشَرة، ومن صفاء السريرة، ما يعمي اللّب وينذر الينابيع».

يكشف الشاعر لنا أحيانًا تواريخ الجسد البعيدة الغَوْر في ماضي ذلك الإنسان الذي يشترك معه في عبادة الجسد، فهو كالسومري والبابلي الذي يرى في آلهته (إنانا - عشتار) ربة وحبيبة وحامية له، ومحاربة من أجله، ومومسًا مقدسة ومنقذة، ولا يرى خلاصه إلا بين يديها المشتعلتين شهوةً ونورًا وسحرًا. فتتحول لغة الشاعر إلى لغة سرية غامضة، لا يمتلك هو ذاته القدرة على وضوح رموزها إلا عندما يتحول الجسد إلى شارة في معبد مقدس. فهو يفاجئنا حقًّا عندما يحدثنا عن "بلادات الجسد".

إذن ما هذه الرموز التي تبدو غريبة علينا؟

تكمن بلادات الجسد في إيماءاته الساكنة، وتأقلمه غير المقدس، وعندها سيذبل الثمر في الطبيعة، والزهرة ستذبل أيضًا قبل أن تصل الكف، وسيتمدد الصمت العاثر وكأنما نضارة الجسد هي مقياس لنضارة الطبيعة؛ لذلك فإنها تحيط الجسد بهالة من الحيوية والجمال الأبدي. لكن عندما يميل الجسد غريزيًّا إلى "رغبات فجة"، يكون جسدًا مدنسًا، فيغادر أسراره التي ذبلت أحجياتها فيكون:

«جسدك العاري وحيد في عريه

فاتر في تدفق أغساقه وظهيراته

بلا طائل

....

....

عري لا تخشاه العتمة

لا يلمحه الضوء.

عري أَحْزَنُ من يد بلهاء ترتفع فجأة

لتضم

الهواء

الهواء الأعمى

الهواء الذي يختلط بالأشياء

بلا وقْع ولا ذاكرة ولا عبق.

شموس عديدة ترخي ظلالها عليك

جدران كثيفة

تذوب في شفتيك

تُفتُ على جلدكِ

والغرفة بيضاء بيضاء، باهتة في ذلك البياض القاسي الجارح الثقيل».

وبهذا يكون الجسد ميتًا، غارقًا في بلاداته وفي تأقلمه الفج، بل في عاداته السيئة، وغير مضيء، فيبصر الشاعر عدوى الجسد للحياة المحيطة به، ودنس الأشياء وموتها، والتي تتخلى عن وجودها وديناميكية الحياة فيها، وتبهت

الألوان وتتيبس، والضوء يتحول إلى «عتمة عارية، ولا صفاء يريحها، ولا غبش يعلّها». واستمرار الجسد غارقًا في بلاداته وعاداته ورغباته الفجة، يجعل الضوء - الذي هو نور - يشع في الروح، يتناءى بعيدًا بعيدًا جدًّا:

«ولا آيات ولا رحمة، بوداعات قاطعة، وبرذاذ غامض وأعمى، خفيفًا ومسبوقًا، في تَنَاءٍ، كقطعان ترعى أنفاسها ووبرها وخوفها».

فيكون زمن الجسد عتمة عمياء في:

«لحظة العدو العاري. العتمة العارية. العدم الخالص، المحلول في إكسير حواسه، الخاوي كأسفار التكوين».

فيطرد الشاعر هذا الجسد غير المقدس - الذي فقد ذاكرته الرؤيوية/ البصرية - إلى صحراء الوهم، ينفيه بعيدًا عن رؤاه، إلى هناك حيث الرجم في الجحيم. ويغرق الشاعر في مطر قديم، كالحزن القديم الذي يشبه الذاكرة الصدئة التي يتأخر فيها الوقت كثيرًا، فينسى الشاعر "السعادات القديمة"، ويكون «كالضوء الذي يهرم كل ليلة».

أما قصيدة "المطر القديم"، فقد كتبها الشاعر بول شاؤول كمحاورة سرية مع ذاته أو مع الآخر، أو مع ذلك الجسد الميت الذي يعترف أمام شاعره بعد أن يجعل له قيامة شعرية من جديد؛ لأن «الموتى لا يأتون دائمًا»، ولهذا:

- كانت المرآة صبورة تلك الليلة. صبورة كمرآة.

- ثم لم تعرف فجأة.

-، كنت أمامي كليلة سابقة.

- لكنك حضنتني وكدت تبكي.

- لم يغلق أحد الأبواب خلفنا.

ومن أسرار هذا النص، محاولة الشاعر أن يمنح الحواس الشم واللمس والبصر، وتلك الحواس الخفية البصيرة، والإحساس بالألوان المختلفة

والأصوات. كل هذا يمنحه تأكيدًا مكثفًا في القصيدة، مما يخلقها من جديد.. فهو يحاول دائمًا أن يُسمِعنا القصيدة عندما يحول الكلمة إلى إيقاع موسيقي، ويجعل الجسد يحيا بإيقاعاته من جديد عندما تُعزف آلات موسيقية صوتية كالدف والنهاوند وأصوات الطبيعة وهسيس الزهرة وانحناءات عباد الشمس ولمعان الندى، فيتحول كل هذا إلى كرنفال احتفالاً بالجسد وقيامته:

«من أين تستعير كل هذه الأسماء الخافتة العَتِمةِ، تُملّسُ روائحها، تهدر أبواقها على طراوة جلد منقشع في انسيابه، أو على مفارز معتلّةٍ من شهيق موصول؟».

وجميع قصائد الديوان غامرة بنور روحي يمنحها إشعاعًا في وعي القارئ. وتأكيدًا على هذا، فإن الشاعر يحاول أن يأخذ من الطبيعة جميع مكوناتها؛ كالبحر والصحراء والجبال والأشجار والزهور والقِفار والغسق والشفق وندى الصباح، وغربة المساء في روحالإنسان وغيرها.. يأخذ من هذا كله أسرارها العميقة، ويمنحها للجسد الآخر - المقدس وغير المقدس - ويأخذ ألوانها المتنوعة ليغني القصيدة بإيحاءات متنوعة حتى تكون مسموعة ومرئية، أي تكون قصيدة رؤيوية.

ويستخدم أحيانًا مبدأ التكرار.. أي إنه يعمد في الكثير من القصائد إلى تكرار ذات الكلمات أو الجُمَل لتأكيد بصرياتها في المقطع أو الصورة الواحدة.

وفي الختام، يمكن القول إن بول شاؤول يتراءى لنا من قمة الجبل كشاعرٍ راءٍ وبرناسي وبصير، يَنشد الجمال المطلق من خلال عفويته الشعرية المستمدة من كشف أعماق الوجود، ومن أسرار ذلك الجوهر السرمدي في ذات الإنسان.

وقد حاول في "كشهر طويل من العشق" الكشف عن الذات الشعرية المتوحشة في أعماقه، والذات الشبقية الأخرى، من خلال كتابته لنص مختلف، نص يأتي بكل حرياته وفوضاه، يفرض رؤى الشاعر البصرية على القارئ النموذجي المتفاعل.

٢ ـ منتخَبات شعرية

من شعر بول شاؤول

منتخَب من ديوان

"كشهر طويل من العشق" (٢٠٠١)

I مُفَلَّجات النُّهود، رَخِيَّات الأرداف، فائحاتُ السيقانِ طويلاً تحت بَلَهِ الأصلاب، وقَرعِ النحاس البليل.

II الشاحذاتُ أبدانهن، حَيِيّاتٌ خلفَ النوافذ، مُسَهّداتُ أسِرَّةٍ ولا عبقَ، منطوياتٌ على نخيلٍ فائتٍ، كسيراتُ ما يفوحُ على جُلُودِهِنَّ وأسرارِهن.

III بين ليالٍ من شَتَيْتِ ما انقضى، وورِدٍ مَلُولٍ، يَشهقنَ، مومساتُ الأمس، وكثيرًا ما يَسْتَرْسِلْنَ في نشيجٍ صعبٍ خلف أسمال أجسادِهن، وخلف نوافذَ أسِيفةِ الصبحِ، رَخيةٍ بين جفافِ الجلد وصفاء المرآة.

IV وما عندي ما يَشْفِيهنَّ، السائلات، على أسرّة منبوشةٍ، وما عندي ما يرويِهنَّ، المُتَغَضِّنات الأبدانِ، المتهالكات على جلودهن، ولا ما يمسح وُجُوهَهُنَّ، ونهودَهنَّ، رميمًا، ورضابًا، وأيديَ ملساء من مُكُوثِهِنَّ.

V المُحفِّراتُ الأسرّة من بُروكِهِنَّ الطويل، هباءٌ حولهنّ، ولا أحوال. المُحَفِّراتُ الأسرّة من تقلُّبِ أبدانِهن، يتعرينَ طويلاً، مراراتِ أنفاسٍ، بين الخزائنِ والمرايا، وبطيئًا عليهن وبطيئًا عليهن، الأرائكُ، وبطيئًا عليهن لُعابُهنَّ، المحفراتُ الأسرّة من بُروكهنَّ الطويل.

VI يَزْفرنَ عليكَ عطورَهُنَّ، آه! من شَميم أوراكٍ، وباقاتٍ كاسدة، ومِنْ قُبَلٍ شفافَةِ تذكُّرٍ، ومن أصفر تبغ على أطراف أصابعهِنَّ، ومن أسفٍ وعصارةِ دمعٍ وشهقٍ ثقيلٍ فوقَ مساحيقِهِنَّ.

VII المُعطَّـرات، الغانيـات، إليـكَ بـالنغمِ القـديم، مـن الوَلَـهِ، ومـا يُبكيـكَ بـين أذرُعِهِنَّ، أَنَّاتٍ وشجًى، ومـا يَرَنُّ عليك من حُطـام كـؤوس، ومِنْ قهقهـاتٍ مُرّةٍ على أسرّة باردةٍ باردة من عزلاتـهن.

VIII المُقْبلاتُ لُمامًا، ولا بواقي عطرٍ يَسبقُهنَّ، المتشحات خلف سُجُفٍ وأحمرَ شفاه، وكرنفالات فائتة، وقسماتٍ تَبَصُّ ثقيلةً، وتُوَلّي خلفَ جحود الكواليس المشطورة في نداماتها.

IX الباركاتُ شَهيَّاتٍ على المفازة وبين ما يشعّ من الآلِ والماءِ ونثارِ ظهيرةٍ تُصلي وتُفَلّع أبدانًا يَقِظَةً وما يتمدد عليهن، الباركاتُ، وهُنَّ في جُماعِهِنَّ يفتحن حُفرًا للسابلة، ويفترشنَ لهاثَ حلوقِهِنَّ اليابسة من جفاف ما يتمدد عليهن.

X الشاحذات أبدانهن خلف البوّابات، وما لطُرّاقٍ أن يقفزوا، أو أن يرموا من أمتعتهم أو من عطورهم في الهواء القاسي على جلود الشاحذات أبدانهن خلف البوابات.

XI مبتعداتك ليُهلنَ خلف مواقيت ورمل ما يُخَضّبُ في يديك شعورًا لهنّ، ولُعابًا ثقيلاً، وما يُحرقهن ورقًا مهملاً وأنفاسًا بلا مقابل.

XII يَتَبَرَّجنَ وما لصباحات لهنَّ، وما لظهيرة، وطويلاً تهجرُ عليهن شمسٌ، ويا حسرة على ما فَرَّطْنَ، ويا حسرة على ما حفظن في الوجوه وفي الأكف وما يستخفي منهن طويلاً، وما لمراياهن الرحمةُ، وما لنوافذهن أن تُطل على حدائقَ ونسيانات.

XIII النَّدَم القديمُ هل تعرفه في نشيجِهن وقهقهاتِهِنَّ وحمرةِ ما يسيل على شفاههن، اللواتي، من بصيصِ متباعدٍ، يُشقِّقنَ الخُدورَ، بلا رحمة، ويزفرنَ ما يفتح النوافذَ لغلوائهنّ وفَحِيحِهِنَّ.

XIV المُتَّعِظاتُ بالمُتَع وبالمباهج يؤجّجنَ في أبدانِهِنَّ، الغارَ والنخيلَ، وينصبنَ تحت فُروجِهِنَّ ما لا يستعذبنه من رعشاتهن وأوجاعهن.

XV السائلات العبق القديم خلفَ الآذان والأقراط وما تبقّع في الجسم وفي الندوب وعلى هبوب الستائر والخزائن. السائلات العبق القديم خلف الدمع وما يَمضُ في برودة اللحظات الخبيئة وإطراق العيون ولمّ المتاع وترك الأبواب مفتوحة وراءَهُنَّ.

XVI رامياتٌ من وراءِ الدَّغلِ ما يقذف الديكةَ والحَمامَ إلى مياهِها المرتعشة. رامياتٌ من وراء الدَّغل ما يوحش العتباتِ، ويوقف الأجسامَ العاليةَ في قمة جذوعها.

XVII اللاطمات الخدود وما لتَخميش أن يُدرِكَ هوى الأزواج والوردَ والتَّعِلَّةَ، وما لمضاربَ لهُنَّ، وما لأرحامٍ تنتعش، وما لتلويح أنْ يجتازَ إشارات وأوتادًا وأرصفة، ولهنَّ البروكُ وأمام الأبواب وتقريعُ ما يحرك ظلالاً للفَوْتِ، ولأبواقٍ تسطع في نهايات وجنازات، وللوحدة المُسَجَّاة، ولأصابع مذكورة ولوجوهٍ تحفر من مساءاتها ومن زعيق الديكة حولها ومن عربات تجتازها، اللاطمات الخدود وما لأقدامهنّ خلاخيلُ ترِنّ في مدارات للخوف وللعتبات.

XIX مليئات النهود، رَيِّقاتُ الأردافِ والبطون، فائحاتُ السيقان والوَبَرِ تحت بَلَهِ الأصلابِ، وقَرعِ الألسنة، يشرطن الهواءَ بصراخٍ موصول.

منتخب من ديوان «موت نرسيس» (١٩٩٠)

I جَسَدُكِ كي أمسح بلمسة الزبد إلى آخر ذرة ملح كي أوقظ بصرخةٍ الغابةَ المستورة بالطيور إلى آخر سمكة تلتهب في القعر جسدك لأُضيء الرغبةَ المحترقة لأشهقَ اللحظةَ إلى نتفة الزمن المشدود. جَسَدُكِ كي تتمزجَ اليابسةُ بمياه الوقت الرجراج.

ليسود الوقت الدافئ على جلدك كما ينتصب النسر في أعلى قمة من جسده في أخصب نبع من يديه المفتوحتين على جسدك الناضح بالروائح الليلية وهبوب الأنفاس من وَبَر الحقول ومن تعاويذ الأصابع والأعناق المغروزة في

أسرارها الأولى المنفلتة على عواصفها الساحلية بين فصلي الموت والغياب. بين رحيقي الموت والرماد.

بين سريري الجسد الواحد المنتفض إلى غموضه الساري الفائض إلى حواجزه الأزلية. السادر إلى قراره العمودي الساخن بالتذكارات والأنين والثقل المرقط لفهود تلمع على مساحات الأدغال المتشابكة وتشعل الثمار واحدة واحدة ترفع أعناقَ الأزهارِ شهقةً شهقةً حتى يهتز العشبُ المحني على وريقه المهزوز في غشاءاته الهشّة وبريقه المائي القديم.

مَنْ يفتح في هذا الجسد بنفسجةً خالصةً، مَنْ يرتعش كسروة أصابتها الصاعقة في الصباح، أصابتها الصاعقة في الظهيرة أصابتها الصاعقة في الصيف حتى ذاك الغياب المُشمِس في القسمات، حتى تلك الحقول التي تعصب ثِمارَها في المساء، وتسقط في بريقها المعلقة على أجسام طافحة فوق العشب طافحة فوق الرمل ينزف غسق أخضر من الشفاه نهار وامض من الجذوع ومن الأطراف القاطرة القاطرة على صفائح زئبقية شاسعة ليهتز ظل مكتنز على رفيف ممشوق بين الأيدي المستورة بفضيحتها العالية بهشيمها المستنفر تحت النيران.

آه ما أعمق الطعنة المستقيمة الوابلة في خرافاتها المنتفضة على عَرَق السيقان والأذرع والصدور والأجفان. آه! ما أعمق شفاء الهدهد الموتور في قوس تحت قمر مغلق على احمراره الشاهق. آه! ما أعمق الطعنةَ الخالصة الخالصة تكثر في هديلها المظلم تنفر فيها الحصى إلى الآبار، يلتمُّ انفلاتُ الريش في فضاء خُرافي من دم خُرافي إلى حواسه المتفتحة ولا ترى ولا تسمع ولا تهتف ولا تبدأ حتى تستلقي بفرائسها الألفية وإشاراتها الصاخبة بلا وزن ولا مسافة على جِلْد الساعات على عصب المقطوع من أنهاره وكوابيسه الفائح من نعناعه وزيزفونه وليمونه. آه! ما أعمق الطعنة تدرك حاسّة الفراغ الباهتة المبهورةَ ولا من يفتح حدقتين ليتسع ولا من يُشرع أصابِعَهُ ليمسكَ ولا من يذكر بعد السقطة المفزعة خلف الجسد المصلوب على جسده. آه! ما أعمق الطعنة لتسيل المنارة الشاهقة كقطيع يملأ الوديان والهضبة والنبع يقضم الوقت من أطرافه ومن عبيره القاطع وأطراف السواقي المفلتة على صفاءاتها المحترقة على العشب.

الأنة! الأنة! هل تصيب الشجرة في أوراقها وعصافيرها هل تعبر من ضوء إلى الفصل الممهور بقاماته الدائمة هل تزفر من ذاك القاع لتصل إلى القمر النازف بعري واضح يتلوى. الأنة! من يوقف هذا الجرف المحمّل بتواريخَ وأرقامٍ وخُوَذٍ وخيباتٍ تُشْمِسُ تشمس في فراغاتها العظيمة تبزغ كالوشم في الخلايا كدماء تحفظ خروجها لتفوح.

منتخب من ديوان «بوصلة الدَّم» (١٩٧٧)

الأشرعة ساكنة في الرمل

عمر أبيض

(يطلع منها رحّالة الدم والكلمات).

* * *

الصحراء المطلية بالفضّة تنفتح عليها عيونٌ مقروحة

ترن على حجارتها أوراقُ المعدن

الصحراءُ المبهورة بشمس سوداءَ كادت

أن تنتظر

هذا السكونُ الشمعي على الرءوس

هذه الجدران البلورية في الحلم

***

هل من يرفع بوقًا يلمع في ظهيرة

هل من يتمطَّى بعد غفلة مخملية

-هل من يسحب خيطًا بعد الرياح والحرائق

هل من حضور ينتشر بين الأهراءات والكنوز

البحار تلعب بالأحلام وتنقبض

وتنتظر منقارًا يفجِّر الصخور

وتنتظر طفلاً يزيل الحدود بين الطبشور والثلج بين الحديد والليلك بين الحجر والحمامة

وتنتظر فصولاً تنشر حرياتها في الينابيع والأمطار والهواء

***

يا صباحات مشرقة من الأبد إلى الأبد على مضارب الدم والكلمات
يا صباحات الأحصنة الطافرة من الشرايين يا صباحات الأرض الواحدة
والزمن الواحد والموت الواحد ترتعش لحظة وتتلاشى في موكب النحاس
يلمع البلَّور المغبرُّ تتضرَّج نعامةٌ بغيابها

منتخب من ديوان «أيها الطاعن في الموت» (١٩٧٤)

I
رأيته وافدًا بين أسراره
أي ظلام في الكون
خلف الظلال العين الراعبة
والوجه المشقق يملأ الجذوع
تلك القامة الوافدة تخرج من الجدران
ألحان حجرية تواكب خروجها من
الأشياء إلى الأشياء

رأيته وافدًا والطير تهرب من
قرع خطواته
إنه حجر إنه حجر
ماذا سنفعل بوجوهنا المحفّرة على الحديد
قد نتقاطر أمام دفع المركبات

لكنه الصهيلُ الذي يجمِّد المرتفعات
تلولبْ! الرمل عميق
هاجس في دوران الأرض
هاجس في حدود البحر
ساقط بين العناصر والنسيان
قامة تتسع للطيور والفضاء
من سيخفي أجنحته أمام
نذير قدومه
من سيكسر الكؤوس حتى لا تبقى
دمعة للذكرى
رأيته وافدًا بين أسراره
يطوّق المدينة بذراعيه ويمحو بنظره
طرقاتها وأحزانها

خامسًا: الشاعر زاهر الغافري

وأسطورة النار المقدسة في أزمنة الرؤيا

(أ نـّى لي

أن أعرف الطريق

أ نـّى لي أن أعرف؟) شاعر ياباني

محتضنا حقيبته كغريب مستوحش وحيد في ميناء خال من الكائنات والأشياء ينتظر الشاعر العُماني زاهر الغافري ملاك القوة أو زورق الإنقاذ أو حتى حصان هانز آرب الهائم في الصحراء؛ حتى يحمله إلى هناك حيث الفراديس الوهمية من أجل أن يلامس جبينه رمال الأحلام. هكذا يعيش الشاعر حياته في انتظار قد لا يجدي. ومن أجل هذا يكتب الغافري شعرًا رؤيويًّا كتعويذة بصرية تتوهج في روح القارئ النموذجي المتفاعل وليله الصحراوي فقط.

حقا إنه الوهم، فالشاعر لن يعثر على من يوصله إلى الضفة الأخرى من الوجود، فلا أ حد سيصل مطلقا؛ إذ ليس هنالك سفر إلى أي مكان آخر، (لا أحد يأتي، لا أحد يذهب) كما يصرخ صموئيل بيكيت، الجميع في انتظار واجم، والعالم دائما في بئر الصمت وجمود الحركة وليلها البهيم. وعلى الرغم من هذا فإن الشاعر هو القادرعلى منح الأشياء وكائنات عالمه الشعري ذاكرتها البصرية - من مكان انتظاره في وحدته تلك -، إنها الذاكرة الديناميكية التي ستحولها من السكون إلى الحركة، ومن الفراغ إلى الامتلاء ومن الواقع إلى الأسطورة ومن الحقيقة إلى الأحلام حتى يكون وجودها غنيا في ديناميكيته. ويمتلك الشاعر هذه القدرة لأن ذاكرته دائما بصرية ومثيولوجية تتشكل تلافيف لغتها الشعرية من أسرار أسطورية تجعل النص الشعري يضيء الحاضر كالنور في البرزخ المظلم فيتحول هو (النص) إلى ذاكرة بصرية أسطورية.

لكن ما تستحضره ذاكرة الغافري دائما من خلال شعره، وتلح على القارئ النموذجي في دواوينه

(عزلة تفيض عن الليل - وأزهار في بئر - ونزهة في مرآة) ثلاثة جوانب سأقرأها بصريا من خلال تكنيك التحليل:

ذاكرة الماضي

ذاكرة الأشياء

وعدوى الاغتراب.

فالشاعر بوعي الغافري راءٍ تطأ قدماه لأول مرة عالمنا غير المكتمل وكأنه يأتينا من عالم آخر فيه ما يدهشنا من الرؤى مثل:

(أتيت وفي يدي أرض ناقصة، وكأس مليئة بالرمل.

كل معجزة لؤلؤة في الطريق.

....

....

وعلى بعد خطوة مني

تلد الأساطير أزهارا وحشية

أريد أن آكل ثمرة النسيان

ولكن أقسى الظلال

ما يترك طعنة في الظهر.

أتيت لأبقى كذئب في كهف

يحن إلى ماضيه.)

بهذه اللغة التي تفرض علينا سماع هسيسها، يحدثنا الشاعر عن بكورة عالم وحشي؛ من أجل أن يعيد تشكيله وخلقه من جديد عندما يدخله في مرآته التي يرى فيها ذاته والآخر معا، لكنها سرعان ما تتهشم عندما يعي الشاعر بأن الشيطان أو الملاك المدنس - المتوحش هو الذي يحمل المعجزة، فيتيقن من عدم وجود أرض تؤويه بعد اليوم، فهو الغريب الذي مرت حياته فوق سلالم نارية وهو الذي ولد من ليل المغفرة على الرغم من أن المتاهة مازالت هناك، وفي يوم أشرقت من عينيه بروق الصبر فاستيقظ على ملاك متوحش يتأمل في البرية وحيدا، إلا إن الشاعر عموما هو الوحيد القادر على تحويل الأرض الناقصة إلى معجزة تقذف كلؤلؤة في طريق الرائي فقط.

في حضرة الشاعر يكون الشعر كالحكمة الأخيرة التي ترتبط بالمصير والتي يلقيها الشاعر - الناسك البصير وهو مسرع في لحظة هبوطه الوهاد البعيدة ليبارك مدننا، مدن الصفيح المعاصرة المتشبثة بعنفها وقدرتها على تشيء الإنسان ومفاخرتها بذلك، عندها يكتشف الشاعر بأنه:

(وطئ الأرض الأولى، ولديه جمرة في اليد)

هكذا يندهش الشاعر ويدهشنا. لكنه يمتلك حكمته التي يهمس بها إلى ذاته وإلى قارئه النموذجي، فالحقيقة تنّزل كتاب الأنبياء بين يديه وهو آسف لأنه ذات يوم كانت لأحلامه رائحة الأبدية، والآن كمن يستجدي حجارة عذراء. وبما أن القدر يشبه جنة مسمومة، لم يعد الشاعر يقوى على النوم إلا على حافة السكين، فهو ظل ومرآة عكست أزهار القارئ النموذجي في بئر، وهنا فإن الأفق الشعري واللغوي يتحول إلى توهج مشع من خلال الاستعارة الميتافورية لإثراء الذاكرة الرؤيوية الشعرية.

ملاك القوة . شيطان الشاعر

عندما تقرأ الغافري قراءة تأويلية نموذجية ـ بصرية تستحضرك دائمًا مقولة بودلير بأن

(الحياة غابة من الرموز) حيث يعمق الغافري طريق الرموز للشاعر ـ الذات الأخرى ـ ويسير معه حتى الهوة العميقة للمغامرة، فيضع ذاته على حافة نافذة مفتوحة على هاوية:

(فتقذفه شمس ثلجية في أغوار الغابات).

ويجعل من الليل توأمه السري، على الرغم من أن حياته:

(أغنية في فم ملاك، وعلى ظهره تكر السنوات الثقيلة).

ففي الوقت الذي يبحث فيه الشاعر عن فردوسه، يبحث في ذات الوقت عن جحيمه، متحديا كأمير أحلام يستيقظ متلفعا بأعشاب الماضي لكن بعين بصيرة، على الرغم من أن:

(ضوء الطفولة هارب من مياه العمر، لكن رذاذ الماضي يسقط خفيفا في المرآة).

بهذا يستنهض الغافري أسطورة الشاعر في دواخلنا من تداخل الماضي والحاضر. وفي القصيدة التالية يتحقق تلامس للأزمنة:

(أمام هذا النهر

نجلس، نحن أسرى الخسارات

منتظرين أن يظهر في أي لحظة

ملاك القوة.

إشراقةً مليئة بالغضب.)

والقصيدة بكاملها عندما تُقرأ قراءة ضاهراتية سنكتشف بأن الزمان والمكان فيها يتكاثفان إلى ماض وحاضر ومستقبل، فمن أجل ملاك القوة أو سماع صهيل الحصان المنقذ، فإن هؤلاء الغرباء المنفيين الذين ينتظرون حالمين بيوم شبيه لهذا اليوم الذي يجلسون فيه أمام النهر ينتظرون ذلك الأمل الذي قد يكون كاذبًا على الرغم من إنه حلم الشاعر، وربما (ستأتي الأمنية وستكون السماء مليئة ربما بالنجوم). . ربما. . . ربما؟!

ولكن هذه الأزمنة، الحاضر والمستقبل لا يمكن أن تتكامل إلا بتلامسها مع الماضي كما نؤكد دائمًا، وعلى الرغم من أن الشاعر نظر بعينه الشعرية للحاضر والمستقبل فقط، لكننا نشعر بالماضي يتراءى في تلافيف المشهد

(الجلوس المتكرر أمام النهر) مثلا.

فأسرى الخسارات هؤلاء يعرفون المكان لدرجة أنهم يأتون كل يوم لمباركة النهر، يجلسون أمامه بكل خشوع يهمسون صلواتهم من أجل أن ينبثق ملاك القوة، أو الأمل، لكن أي أمل؟، إنه بالتأكيد أمل لشاعر راءٍ والذي لا يمكن أن يمنحه له إلا ملاك بسحر الشيطان لا يأتي إلا في زمان مكثف بالمكان وبالعكس، لذلك هم يجلسون دائما في انتظار قد يطول، وحيدين خلف أبواب تجهلها الريح (وتبيّض أعمدة السماء السبعة). يجلسون هناك بعد أن يبعثوا بأمنياتهم مصحوبة باللوعة إلى ملاك مجهول هو الأمل.

إنه المكان المقدس، يفضله الملاك المزدوج الذي يتقاسم مع الشيطان قناعه، نعم. شيطان وملاك يتقاسمان هذا الوجود ولا شيء آخر. ولا يمكن أن يكون هذا المكان إلا مكانًا مكثفًا بالزمان أيضًا فيتمنى الشاعر وأقرانه:

(لعل في يوم شبيه بهذا

ستأتي الأمنية على جناحيها وهاجة مثل

بريق مدية)

لكن لماذا ينتظر أصحاب الخسارات أمام النهر وكأنهم أيقونات تالفة أو بؤساء في لوحة بيكاسو الزرقاء؟أو كأنهم مازالوا حتى اللحظة في الأزمنة الأولى، وفي مكانهم المقدس ينتظرون روح الملاك ترفرف على وجه الماء وسط ضباب العالم البكر، فليس هنالك سوى الماء وليس شيء آخر، ومن الماء ظهرت الحركة وانبثقت من قلب السكون السرمدي، وبقوة الحركة تحركت الموجودات البدئية.(١) والشاعر يعرف جيدا بأن لحظة الخلق الأولى انبثقت من المياه البدئية.

وتحدثنا المثيولوجا بأن رحلة المياه هي رحلة موت، فالأنهار عادة ترفد نهر الأموات أو نهر الجحيم، والماء هو رمز الموت، ورمز الحياة أيضا، وفي ذات الوقت الرمز العميق العضوي للمرأة التي لا تعرف سوى أن تبكي أحزانها لدرجة تبدو فيها دموعها وكأنها أنهار.

فإذا عدنا إلى الذاكرة المثيولوجية للشاعر، يتحتم علينا تتبع رمز الماء مثيولوجيا اعتمادًا على غاستون باشلار حيث يكتب أن الماء جوهر الحياة، وهو رمز أمومي أيضًا لكنه في ذات الوقت يمكن أن يكون وسيلة لتفسخ أو تهرؤ جثة الغريق على الرغم من أن الموت في المياه هو أكثر الميتات حميمية، والماء يؤنس الموت، وأن رغبة الشاعر أن تصير مياه الموت المظلمة هي مياه الحياة، ورمز الماء يمتزج وجدانيًا برموز متعارضة فيما بينها كالولادة والموت،إنه جوهر مليء بتذكارات العرافات وأحلام اليقظة.(٢)

إذن هل ينتظر أسرى الخسارات هؤلاء الذين لا يعرفون فيما إذا أُغرق أشرار مدن المنافي الخائنة ملاكهم في النهر، أم أنهم ربطوه في مكان ما من

---

(١) محمد صالح العياري - في الفكر الأسطوري الشرقي القديم - مجلة نزوى.

(٢) انظر: دراسة غاستون باشلار الفريدة تحت عنوان عقدة خارون - عقدة أوفيليا، ترجمة سلام ميخائيل عيد - مجلة نزوى.

العالم بزورق منخور مقدر له مسبقا أن يغرق، فإذا قاوم الأمواج لا بد أن يمر أمامهم في يوم ما، أي عذاب إذن عندما يغرق البشر ملاكهم المنقذ، أليس هو الجحيم بعينه؟؟. ومن جانب آخر فإن الشاعر منحنا أملاً آخر وهو حصان هانز آرب لينقذنا، فهو سيشق الليل ويصهل قافزا من بئر ذاكرته. . . . . .

و(على صدره تتلألأ سهام ذهبية تشب الأزهار، و لسانه مبلل بدموع الأرض كلها كما لو إنه عبر في طريقه أنهارا كثيرة.)

وفي لحظة جحيمية لا نعرف هل مر علينا خطفًا فلم نستطع أن نهمس له آلامنا أم أن كل هذا كان حلم الشاعر الذي يتمنى فيه أن يأتي؟ فهو يؤكد بأنه:

(جاء من بعيد دون أن يقول شيئا ثم

اختفى كالبرق خلف تلال الأبدية

من عينيه تطايرت ذكريات بعيدة)

وهذه قدرة الشاعر البصير الذي يقودنا من البرازخ المظلمة إلى وهاد النور.

إذن سننتظر نحن أيضًا هذا الملاك - الشيطان أو الحصان الصحراوي الملتاث لنهمس له همسات الروح عسى أن ينقلنا معه إلى مكان آخر من أجل نقاء القصيدة.

سر ذاكرة المرآة

بوعي بصري منبثق من ذاكرة شعرية، يرفض الشاعر مرآته حتى وإن كشفت عن أعماقها؛ لأنه يعتقد بأن الأمل الطالع سيكون ناقصا فيها، فيهشمها بفأس النبوءة؛ لأنها لا تمنحه إلا النظرة الأولى فقط أو مفاتيح أبواب الأحلام وليس الأحلام كلها، أو (قبلة فوق جذع يابس)، إنها تمنحه هذا القليل أما هو فيبغي النبوءة والبصيرة، من أجل أن يكون بصيرا وعارفا حتى يمتلك القدرة

على التمعن في ذات الآخر، إنها الأسرار التي تقود أحيانا إلى مقتلة الذات في انغمارها في التوغل في غابة الروح المظلمة.

وعلى الرغم من هذا فإن الشاعر يسمع صوتًا يهمس من قلب المرآة، قد تكون أزهار الموت الوحشية الآثمة مرمية في بئرها. وهنا تتحدد دلالات المرآة وترتبط بمرادفات أخرى كالصحراء. ففي الصحراء يكتشف الإنسان ذاته ويعرف من هو كما في المرآة، أما الشاعر فيتماهى معها لدرجة تصبح له كعالم صاف يستطيع فيها أن يرى قناعه أو حقيقته بدون عواصف من تراب، أما مرآة الغجري أو البدوي التي يفضلها الشاعر،

فإنه يحملها في روحه ساعة غسق الليالي، عندها يرى ذاته فيها ليعرف إلى أي درجة وصل الخراب.

والشاعر أيضًا لا يستغني عن بئر أسراره فهو مرادف للمرآة الداخلية؛ لأن الشاعر يسمع أساطيره المنبعثة من القاع أو الماضي البعيد لحظة يفقد فيها الإنسان مرآته أو عقله أو خيالاته فيضيع كل عاقل ويتيه في الصحراء أما المجنون فيرحل صوب المجهول باحثا عن سر مرآته. إن هذه الاستعارات - البئر والصحراء والمرآة - هي مرادفات ذات أبعاد مشتركة، وهي رموز لا يستغني عنها الشاعر حتى وهو يعيش منفاه في حضارة شمال العالم (السويد) وليس في جنوبه، وهي دلالات من الماضي ومن طفولة الشاعر تستحضرها ذاكرته اللاإرادية، فتصبح صدى للماضي الذي يتضخم لدرجة الاستجواذ على الحاضر فيتحقق تلامس الأزمنة الثلاثة - الماضي والحاضر والمستقبل.

وتتشكل فرادة عالم زاهر الغافري الشعري عندما تدخل ذات الشاعر الأخرى مرآتها فيتراءى عنفوان الحاضر ويستنهض الماضي الميت عندما تتحول المرآة إلى ذاكرة تنبئية و مستقبلية، فنسمع هسيس الأشياء وإيقاع الكائنات التي تكوّن المستقبل وكأن الشاعر يستيقظ في الحلم - الرؤيا، من هنا تكون ذاكرة الشاعر هي ذاكرة الألم - الماضي؛ لأن (الليل كان مرآة أمام

الجمال، أمام ندم الماضي)، إلا إنه ماض خاص لأنه محكوم بالحرية. هنا تتشكل أسرار الشاعر فتبدو لنا (كنوز اليدين) تشع في طريقنا شعرا رؤيويا.

فهو الوحيد القادر على أن يصغي إلى الجوهر ـ اللؤلؤ وأسرار الحديقة التي لا يمكن للإنسان أن يعرفها إلا إذا توسد هناك زهرة الرؤيا (التي توجت هامة جلجامش بعد أن خسر زهرة الخلود) فتتزاحم الأحلام واحدًا إثر آخر كرؤيا الأسرار، وتتخلص من غبار الماضي. وهاهو الشاعر يكشف لنا في ديوان (نزهة في مرآة) قدرنا وحريتنا للتخلص من الماضي، لكن هل يستطيع أن يتحول الماضي إلى حرية للحاضر، أم أن الأزمنة هي موات مستقبلي إذا لم تدخل مملكة الشعر، أم أن الشاعر فقط هو القادر على أن يمسك زمنه وزمن ذاته الأخرى وزمن قارئه النموذجي وزمننا جميعا؟

الشاعر لا يود أن يستحضر الماضي، إلا إن الذات الشاعرية ـ الذات الأخرى ـ لا تتكامل إلا به فتتشكل الازدواجية الشعرية؛ لأن الماضي يصبح تاريخا للحاضر والمستقبل ضمن المنطق الشعري لهذه الذات. يا إلهي أية هوة أو منزلق يريد الشاعر أن يضعنا على حافتهما؟

عزلة الماضي

كقصيدة طويلة تؤلف ديوانا أنيقا صغيرا قليل الصفحات أطلق عليها الشاعر (عزلة تفيض عن الليل) كتبها في خريف عام ١٩٩٢ وأهداها إلى أصدقائه. فليس غريبا أن يتحول هذا النص إلى نبوءة عراف عن الزمن الذي يتكاثف كالظلام ولا ينتهي وفيه يعيش الشاعر زمن عزلته فقط؛ ليسمع صرخات أصدقائه وسخرية أعدائه من المدن الخائنة، أما صرخته هو بالذات على الرغم من أنها كصرخة ملاك قتيل، فإنها أبدية يتردد صداها في داخل ذوات من نور:

(لم نكن نشعر بماء العالم

ولا بمرآة الرماد.

نغمة تلد نفسها باستمرار

نشم جذورها من بعيد.)

لا أبالغ إذا قلت بأن على القارئ أن يتسلح بأسرار اللغة والشعر وأحلام اليقظة من أجل أن ينفذ بين مساماته شعر كهسيس النار المقدسة.

(ربما لأن عزلتنا

تفيض عن الليل

لذلك تركنا الباب مفتوحًا

فلم ندخل

ثم سمعنا صرخاتنا

من بعيد

أو

ربما لأن ذنوبنا

أزهرت في مزامير

الطفولة.)

يفاجئنا هذا النص بكثافة القدرة التأويلية المتعددة في لغة الشاعر فتشع كلماته البصرية على الرغم من أنها تخرج من أفواه رعاة بلا بوصلة يهيمون في الصحراء، كالأيتام يبحثون عن أنهار النور، على الرغم من أنهم يهّربون جرار الألهة.

في هذا النص ومجمل القصيدة تتحول هذه الكلمات المشعة إلى صور رؤيوية - سريالية أحيانًا يغتسل الإنسان من خلالها بدموع آدم، ويزداد الشاعر وأصدقاؤه من الرعاة، وأصحاب الخسارات الذين يشبهون الآلهة جمالا؛ لأنه يدخلهم في زمنه الشعري. ولكن بعد أن يَعبر بحر الموت إلى ضفته الأخرى،

يسمع هو ـ وأصدقاؤه الذين اصطحبوه ـ صدى يرن من هناك، ربما ملاك القوة أو ملاح بحر الموت أوصهيل حصان هانز آرب الذي ذكره الشاعر في قصائده:

(لعلنا نزداد جمالا

بعد الموت

فنسمع من يقول: انظر

كيف تقفز الأسماك

من عيونهم.)

وفي حلم الشاعر أو رؤياه لما بعد الموت، هناك في الضفة الأخرى تتحول فيه مفردات الواقع ـ الحياة ـ الحاضر إلى مفردات لغة تأويلية بصرية، يتساوى فيها السرير الذي يريح الشاعر رأسه فيه (من أجل حلمه الأبدي) مع القبر، فيحدث نوع من تداخل الأزمنة والأحلام لدرجة لم يعد يشعر بالهواء وهو يجرح نومه ـ أحلامه، أو أحلامنا، ولم يعد يشعر أيضًا بمرآة الرماد:

(نحلم بصدف غامضة

تمنحنا غفرانها

نحلم بصحراء نلدها

ثانية أمام الرب.

بحقيقة نغريها بكلمة

وفي طريقها إلينا

نبكي من أجلها ـ من أجلها

نبكي كالنسر الذي من

فرط الندم

اغتسل من دموع آدم)

إن نص (عزلة تفيض عن الليل) هو مرثية الشاعر لأصدقائه أو مدح لماضيه في لحظة توهج لوداعه النهائي أو هو مرثية الشاعر لذاته:

(هكذا ننحني لغصن الموت)

تاركين نبيذنا منسيًّا

تحت النجوم

نقف كالأيتام

باحثين ربما عن الأنهار

عن الطين وعن سلم المغارة

عن طفولتنا التي

أعرناها للخريف.)

وهكذا فإن أشباح الماضي تلح على الشاعر أن يعود مفتونا من جديد.

(لم نهرب

حتى نرى عودتنا مهجورة

إلى قرى ليست سوى

أشباح)

وعلى الرغم من أن الشاعر منقسم بين الهروب من ماضيه، وتكامل رؤيته الشعرية عندما يتناوله في قصيدته، إلا إنه يذكرنا دائما بخطيئته الأبدية، فهو الذي حملها كصليب مدمٍ، إنها شجرة آدم التي لا بد أن يأكل ثمرة المعرفة منها، وهي أيضًا شجرة النفي من الجنة الأبدية بعد سقطته الأولى أوهي شجرة الموت في أرض قاحلة:

(ثم إننا أول من بكى

تحت الشجرة

مرثية هي صلاة

دائمة.)

في هذا النص يهمس الشاعر لنا عن أسرار أعدائه، ولكن أي نوع من العداوات؟

ستكون مدن المنفى المتوحشة، أعداء الشاعر؛ لأنها غريبة عنه، وعندما يعاديها أو يحمّلها خطيئته، لا يتناقض هذا مع إنسانيته كشاعر،إنه يبحث دائما عن مدينته الكونية، فهذه المدن تصبح مدنًا عدوة لأنها بعيدة عن مملكته البصرية؛ لهذا فهو لا يطيق تلك الأصقاع التائهة النائية الملتاثة بالاستهلاك وعافية الواقع اليومي المزيفة، إنه مجبر على العيش فيها وأحيانًا بإرادته. إلا إن خيالات الشاعر الكونية لا تكترث لكائنات هذه المدن الخائنة،فقط تهدئهم إلى حين، فيشرب الشاعر من عيون هذه المدن ـ الأعداء ـ ضباب السخرية، لكن يبدو إنه هو الذي يسخر من هذه العوالم لأنها تشكل غربته، وقد يسخر منا أيضا.

إن الإحساس بالغربة يجعل حياة الشاعر بلا فرح لدرجة لا يستطيع أن يرد السهام التي يتلقاها في معركة المنفى الخاسرة، ففي مدنها يصبح الكلام ثرثرة في رحم الحياة وهي في كل الأحوال خرائب تصرخ الريح فيها (فمن هذه المدن لن يبقى سوى الريح التي عبرتها) كما يقول برشت. .

بصريات الأشياء

إحدى وظائف الشعر في حياتنا المعاصرة هي أن يمتلك الشاعر القدرة على إعادة ترتيب الوجود شعريا من جديد وخاصة ذاكرة تلك الأشياء المرمية

والمهملة في الكون. إنها أشياء الواقع، والشاعر هو القادر على منحها ذاكرتها وديناميكيتها الإبداعية، لكن الأهم من هذا هو أن يعيد تشكيل الطبيعة شعريا حتى يستطيع أن يرى ويبصر؛ لأن الزمن أوشك. . .

(أن يسقط من بين أصابعنا

فلا نعد نرى في أجفاننا

أنهارا كثيرة)

ومن أجل أن يكون تأثير - ما يصنعه الشعر اء - كبيرًا على الشاعر أن يبغي المستحيل لدرجة أن يدفن الشمس تحت اللسان لتشع الأشياء والكلمات الميتة من جديد وتصبح جزءا من مملكة الشاعر البصرية، ويمكنه أن يرى جروح السماء في مرآته، مرآة الأبدية.

وأن ينظر إلى الجمال الهارب ويعيده إلى تاج السحابة. ولتحقيق هذا عليه أن يتحدى الخطر ويواجَه عاريًا من جميع الأشنات والأدران، عاريًا يتحدى الأبدية ومنطق الواقع الغث حتى لا يتحول الجسد إلى تابوت، حتى لا يتآكله الزمن أو حتى لا يقذف في واقع شبيه بالموت، فالشاعر هو ليل الرجاء، لكن هل هو رجائنا؟ أم إننا فقط يجب أن نشعر بالاكتفاء والقناعة حتى تفوح من ظلالنا رائحة خشب العمر. لدرجة أن ننسى منازلنا موطن الطفولة وأخوة الصباح، أما هو (الشاعر) فعليه أن يعيد للحديقة خوفها الأليف، وأن يعيد بذور اليابسة للمطر، وأن يوقف زحف الفجر في الصحراء وأن يحول اللمسة إلى جحيم وجمرة في فم الإله، وعليه أن ينزل الجحيم من جديد لكي يبارك السهرة التي يكون الخريف فيها حاضرًا، ونسر الجنون وذاته المشاكسة الأخرى وملاك القوة وحصانه المنقذ وامرأة المنافي الملتاثة بدروب النسيان والبرازخ، والهائمة في أحلام ليال بلا أقمار.

هكذا يبدو صوت الشاعر الذي أضاعه الليل وسط العواصف، وهكذا يضيع هو ذاته أيضًا بين رغباته وأحاسيسه المختلطة التي لايمكن أن تصل إلى مرآتها، ولا يمكن أن يصل أيضًا ذلك الحجرالذي رماه في أرض قفر في ليل

الرجاء، إلى عين الملاك، ملاكه وشيطانه في آن واحد وبقناع واحد. فسيتوارى الشاعر في زاوية السهرة من أجل أن يعيد تماسك وجودنا، أو الوجود عموما، وإذا لم يكن قادرًا على هذا أو على تحويل الكلام من ثرثرة إلى رؤيا، فإنه سيدور كالثور في جحيم الواقع الميت وسيسخر منا ومن وجوده هو بالذات. إذن وكما ذكرنا في دراسة أخرى كيف يكتب هولدرلين الشاعر عن الإنسان؟

(مفعما بالجدارات، لكن شعريا

يقيمالإنسان فوق هذه الأرض)

وأكرر السؤال الجوهري مرة أخرى: هل يمكن للإنسان أو الشاعر أن يقيم الإنسان في الشعر؟ وهل يمكن أن تعاش الحياة شعريا وكيف؟، فإذا كان الزمان فيه همس شعري، هل يمكن أن يهمس المكان شعرا أيضًا؟؟.

وحتى يمتلك هذه القدرة فإن الشعر لا بد أن يشكل وجودا للشاعر حتى يكون قادرًا على منح الأشياء وظيفة غير وظيفتها الواقعية وأحاسيس إنسانية لينقلها من مواتها وجمودها إلى وظيفتها الجديدة في مملكته البصرية، وبهذا يكتب الشاعر القصيدة البصرية، وعلى الرغم من أنه يتظاهر بعدم قدرته على ذلك، إلا إنه يكون على حق فقط عندما يكون الزمن قد أوشك أن يسقط من بين أصابعنا.

جنة نائية. . . . . هي اللغة

يمتلك زاهر الغافري لغة متوهجة تتعدى المفردة الأدبية وتتحول إلى كينونة المفردة البصرية الشعرية التي تستند عليها بصريات الصورة والفانتازيا الشعرية وأسلبة القصيدة وتصبح ذاكرة بصرية؛ لأنه ينتقي الكلمة انتقاء عراف لحروف تعاويذه في كهوف السحر. فكلمات مثل: جمرة الصبر، فجر الأبدية، عشبة النسيان، العين الثالثة وغيرها الكثير، هي كلمات تشكل رؤياه الشعرية. أما رنين الكلمة وإيقاعها فقد كان واضحا حتى وسط ضوضاء العالم.

ومن أجل أن يصل الشاعر لشعرية الحدث واللغة ويكتشف لغته الخاصة، فإنه يُغّني الكلمات بمعان بصرية جديدة بعد أن يخلصها من مجانيتها فتتشكل كينونة شعرية يستعير فيها من القفر بريته ليمنحه إلى الليل، أو يستعير فعل (يترقرق) ليمنحه للصوت والنسيان فيتحول جذريا:

(وصوتك دائما بالكاد يترقرق

في النسيان.)

ويتعامل الشاعر مع الأشياء الواقعية ويسميها بأسماء أخرى غير ما هي معروفة به في الواقع، أو يغير وظائفها؛ لينقذها من جمودها عندما يستخدمها بوعي بصري يسبغ عليها كينونة جديدة. أو يعمد أحيانا إلى استخدام الصورة المتناقضة مع صورة أخرى من أجل الوصول إلى إيقاع مختلف تماما عن سابقه. إن الغافري حريص في الكثير من قصائده على أن يختفي خلف ذاته الشعرية الأخرى، فهي الذات الحالمة؛ لذا فإنه يستخدم دائما لغة المخاطب التي يهمس من خلالها إلى هذه الذات.

والميزة الأخرى التي تمنح لغته آفاقا واسعة فتصبح كأنها لغة تستخدم فقط في كهوف التصوف أو في أكوان أخرى، هو استخدامه (للاختزال والأسلبة) مما يخلق جملة مختزلة وقصيدة مكثفة ومؤسلبة إلى أقصى درجات الأسلبة حتى تبدو وكأنها كيمياء

ضوئية لا نرى في شفافيتها إلا الأحلام المستحيلة وأسرار وحشية في ليل وحشي، ومن خلالها لا نرى الشاعر حاملا صليبه، بل يحاول أن يجرالعاصفة خلفه فلا يقوى. والشاعر عموما يأتي إلى الوجود عادة في زمن مسروق مثل عراف خانَهُ القدر في اللحظة الأخيرة، إلا إنه يعيد لنا ذاكرتنا البصرية ـ الرؤيوية. هل كان الشاعر متعمدا في كل هذا حتى يجعلنا نستوحش حياتنا ونعيش غربة الوجود في لحظة التماهي مع أسرار شعره كشاعر راءٍ؟.

٥- منتخبات من شعر
زاهر الغافري

مالمو

ليست مالمُو امرأة،

على الأرجح، إنها موسيقى صامتة،

فجوةٌ يَمرُّ الزمنُ
عَبْرَها بَطيئًا كسُلحفاة.
لن تطأ السَّاحَةَ الصَّغيرَةَ
كمُحارب قديم، بل كشابٍّ مَرح يتفحَّصُ
أبوابَ الفردوس ويغنِّي بصفيرٍ مكتوم.
أيها الشقيُّ لا تنظرْ إلى فوقْ.
لقد مرّت الآلهةُ
من هناك.
أنظرْ إلى خطواتِكَ، إلى الحجارة التي
تُذكِّرُكَ بتراب أيامك، بالريح الثلجيَّةِ تدفعكَ إلى
أقرب حانةٍ عند المنعطف.
ليست مالمُو بابًا، بل شجرة تغفو عند
النهر؛ حديقة مَسرَّاتٍ صَغيرةٍ وأنت تَنتظرُ امرأة
حياتك قربَ لسانِ الجسر.
لا تكترثْ. لن تُعيد اكتشاف ذاتكَ في مَكانٍ واحد.
المكانُ، دائمًا، قفزةٌ في ليلٍ مُؤلِم؛ تأتي امرأةٌ تُعطيكَ
الرِّسالة وأنتَ نائم، هذا هو قارب الأحلام. عندما تكون
الرسولةُ قد اختفت كُليًّا، أفِقْ.

وإذا أنتَ في الغابة بين صغار الأقزام
يُلوِّحونَ لك بالمناديل.

أمام مَرأى العالم

لن تبقى طويلاً في حديقة شِيزبري.
لن تدومَ اللحظةُ المستعارةُ من الغابة
فوق ظلام البحيرة.
أمرٌ مُحيِّرٌ حقًّا؛ لأنكَ لن تفتحَ بابًا ولا نافذة. .
وهناك فجرٌ تتلاطم أمواجهُ فوق سريرك العالي
وأنت نائمٌ في زنزانة.

هذا على الأقل ما تراه الآن، وتحتاجُ أيضًا
إلى مَسافةٍ كافيةٍ لتقيسَ الهواء.
أنتَ رَجلٌ وَحيدٌ ولنْ تَبقى طويلاً في حديقة شيزبري.
الزَّنزانةُ صَغيرةٌ جدًا وأحلامُكَ تَسبَحُ في الرِّيح
كمرثية في وداع مَيِّتْ.
المرأة لن تنتظرُ أكثر من هذا، المرأة سَتغادرُ
ظلام البحيرة.
رُبَّما في المرَّةِ المُقبلةِ سَتجلبُ معها
النبيِّذ الطيِّبَ والخُبزَ الفرنسيَّ وكتابًا تُحبُّهُ، تكفيرًا
عن ندمٍ أو أذى. .
ذات يوم وأنت تشمُّ زهرةَ الكآبةِ كآخِرِ يَتيمٍ
على وجه الأرض، سَتكتشفُ الحُريَّةَ
فوق راحة اليد، أمام مرأى العالم أيها الصديق.

الباب

تهربين من العائلة، لأنكِ خائفةٌ

مِنْ قِطارِ الأيام.
الأمثالُ قويَّةٌ، لكنها بلا آلهة.
يكفي أن يرفع الزمَنُ عَينًا واحدةً
لينظرَ من خلف الزجاج: لن تصنعي بهذا
حياة ولا موتًا، لن تصنعي سَاحة، تمثالاً فوق السَّاحَةِ، غُصنًا صَغيرًا تحت
غيوم نيدالا.
أنتِ امرأةٌ بَرِّيةٌ ويُمكنكِ هذه الليلة
أن تكوني ضيفة الثلج والغابات..
أن تسمعي، وأنت واقفة فوق الجسر، صرخة
إدوارد مونك، قويَّةً، واضحةً، لكي تعرفي
أنَّ الحقيقة بابٌ مُغلق.
لهذا لن ينظر أحد إلى جمالكِ العابر
فوق البحيرة.

قصيدةُ الأب

لنْ أنخدعَ مرّةً أخرى يا أبي.

سأقودُ حياتي إلى حافةِ الينبوع،

وأنامُ على العشبِ

وأنظرُ إلى رحيلِ السحبِ

إلى بستانِ الجحيم.

أجَلْ،

الليّلُ خَذَلَني يا أبي.

خَذَلَني

ليلُ

الزمن وأنتَ تستعدُّ للعبورِ

إلى الشاطئ الأخر.

أجَلْ

أذكرُ كيفَ، كنت

تعبرُ المسافاتِ الطويلة

بأجنحةِ غضبٍ هائلٍ.

وتتركني وحيدًا أرعى الحيرةَ

في بئرِ يوسف يا أبي.

لكنني لم أرَ الذئبَ إلاّ بعدَ أنْ كبرتُ
وأمسكتُ بالجمرةِ.
لذا لنْ تكونَ لي سنوات إضافية مثلك.
سأغادرُ القلعةَ مبكرًا،
قُبيل الغروب ربّما
تحتَ ظلالِ النارنجةِ التي زرعناها معًا.
أنا مَنْ كسرَ الجرّةَ
وهرّبَ التماثيلَ إلى الغابةِ.
لكنني، كنتَ صغيرًا يا أبي.
يأتي النسيمُ من كل الآبار.
تأتيني كلمةُ الأمِّ،
في الطريق التي ستُمجّدُ
اليدَ الذهبيةَ يا أبي.
الأحلامُ وقِرصُ الضحكةِ
وأثرُ الطينِ على الإصبعِ، وسريرُ
الثلجِ على الشرفةِ،
كلُ هذا،
يأتيني أيضًا يا أبي.

لقد سمعتُ

أنّكَ بَعْثرتَ

الأحجارَ البيضاءَ

على الرملِ

كي يعودَ الطفلُ الميّتُ

لكنه لم يعدْ يا أبي.

أذكرُ سباحةً عبرت الأمُّ البحيرةَ

قبل أنْ يَخطُفها ضوءُ العاصفةِ

الذي أنارَ وَجهَ الرحلةِ.

وسباحةً سأعبرُ النفقَ كلّهُ.

حتى تأتيَ الإشارةُ محاطةًً بزهرةِ

الثلجِ يا أبي.

أنا شجرةٌ يابسةٌ يا أبي

اسأتُ فهمَ العالم.

كانَ ينبغي أن أظلَّ في البئرِ

في ماءِ الليلِ

بينَ الحصى والرماد.

في الهواءِ تَتَجوّلُ

وفي بيتِ الأزهارِ أيضًا.

هناكَ نَسيت الكلمةُ

أن تعيدَ نَفسَها إلى الضوءِ.

لا، لنْ أستطيعَ، أنا لستُ

شاعرًا يا أبي.

نافذةُ المعبدِ تكفي كي أنام.

لذا ستعودُ حياتي كلّها إلى هناك.

إلى تلك البئر التي لم يشرب منها غيرُ

الأراملِ واليتامى والمنتحرين.

لَنْ أنخدع مرّة أخرى.

سأشربُ النبيذَ الطيّبَ

وأضعُ يدي في النهرِ الباردِ حتى

يطفو قلبي مثل اللؤلؤة يا أبي.

الغريب

لا يأبه الجالسون بالغريب.

لقد تركتُ حياتي هناك بين الأحجار

وهاأنا الآن كمَنْ

يصطادُ أضواء الغروب. .

هل كان ينبغي أن تمضي

كلُّ تلك السنوات

كي أكتشفَ

أنني صيحةٌ عائدة من الموت.

من عزلةٍ أخفَ من ريشةِ طائرٍ

يحمل إليّ رائحة المدن

والظلال.

نظرتي الشاردة

تنسجُ فخًا من ماضيّ البعيد

وكلُّ كلامٍ أقولهُ

يرفعُ مصيري العالي

كأنه قوسٌ

مكسورٌ على سُلّم.

مطرٌ خفيفٌ

على النافذة.

وجهٌ مؤطرٌ

بسحابةٍ سوداء

هكذا

ي

هـ

ب

ط

أميرُ

العالم

السفلي

وفي يدهِ أيقونة تتأرجحُ

مثل قلادةٍ

من النحاس.

وأقولُ لنْ يهدأ البالُ.

لنْ تهدأ الغابة

الحقيقة تمرّ كالمنجل

أمام عينيّ.

من مدينةٍ إلى أخرى

عبر بقاع العالم أخوضُ

في أنهارٍ خاليةٍ

من الصداقات

أستعينُ بالخوف،

بالتعاويذ، بسحر الأيام

الخوالي

وأعرف بأن السهم لن يكفّ عن

الانطلاق في أية لحظة.

قلبي ديرُ ملاكٍ

وخطوة أولى فوق

عشب الحديقة تكفي.

يا ربُ أكلما نظرتُ إلى نافذةٍ

لا أرى غير يدٍ بيضاءَ في النهر

لا الأبُ

ولا الأمُّ

ولا سريرٌ

يقول لي:

نمْ تحت شمس العافية.

الخسارةُ أكيدة في ما ملكتُ

وما ملكتُ منزلاً

ولا بصيرة الآلهة.

على الأرجح إنني

كائن مفقود، تحت

نجمةٍ

خلفَ ضوءِ ستارةٍ ما.

الندم ثيابُ مَنْ أحببتُ

وأغصاني

لم تزل بيضاء.

لهذا أرفعُ يدي

لأكتب:

البراري

إرم ذات العماد

وثماري العالية.

لا يأبهُ

الجالسون

بالغريب.

الأرصفة مليئة بالفراشات هذه الليلة

وعلّ جريحٌ

دمهُ على الركبةِ

قرب ينبوع.

أمشي وأنا أسمعُ صوتًا

كنسمةٍ تحط على اليد يقول لي:

لا الحياة

ولا مرضعة الأسلاف.

اذهبْ إلى هناك،

إلى تلك الغابة،

دليلكُ شعلةٌ

في عين النمر
اذهبْ ومُتْ وحيدًا خلف
قبةٍ مطمورةٍ في
الضباب.

مَمَرّ مُعتم

ليس إلاّكِ في المَمَرّ المعتم
سوى زهرة الفم في الظلام
أنتِ امرأة الأنفاس الأخيرة،
امرأة القناطر الخالية،
اليدانِ في الماء والركبةُ في التراب
كلُّ إشارةٍ منك عتبةٌ عاليةٌ إلى المنفى.
البحرُ أمام بابك ملاذُ العابرين
البحر أبيض في كفكِ الزرقاء
ودليلُ محنتي فيكِ، بغلَبةِ العصيان
بالذكرى التي أيقضتْ أوراق الخريف
تحت الباب
فذهبتِ لألتقاطها وكنتُ أنا الريحُ
الخفيفة الباردة.
تأتي الإشراقة بلا بوصلة
تحت الضفاف، وأنت هي نفسُها في الشارع
أو في الممرّ المعتم

على مرأى الآخرين.

كأنني قلتُ الكآبة فضحكتِ

من الربيع الذي خَذلَنا

وكنتِ تقصدين الشتاء.

سوُ التفاهم هذا قوسٌ عالقٌ

في الثلج.

لهذا ربما ينبغي،.... بلا نهاية.

مثلما النظر في المرآة

[أنا ميتٌ في هيئة أبي
وفي هيئة أمي ما زلتُ
أتكلم.
نيتشه]

الجبال بعيدةٌ
وهذا الألم الطالع من الأمواج
بلا ملوحةٍ.
ليسَ خطأ بعدَ الآن
أن يمرحَ السحرةُ
فوق الغيوم.

المنازلُ خاليةٌ

وكلُ وجهٍ أُصادفهُ صقيلٌ

كحجارة الوادي المغمورة

في ضوءِ

القمر.

كان الأبُ يسهرُ على الزمن

في بريق دمعة

عندما سمعت البكاءَ

يتردّدُ في الأروقة.

الأختُ بمرآتها تستنجدُ

هائمة في البراري

الأطفال كنز الطبيعة أيضًا

كانوا هناك.

موتٌ

مثلما

النظر

في

المرآة

موتٌ بلا صيحةٍ

تُلقي ظلاً

على التراب.

لم أكنْ نائمًا

لما رأيتُ صورتك

في

مياه البئر.

ولما رفعتِ ذراعَكِ

كانت رائحةُ الرماد

تتبع مصيري إلى هناك.

لا أحد، هذا اليوم.

لا ملاك لأرى إشارتهُ

تأتي

من قلبٍ ينبوع

كانت نظرتي وحدها

تمرِّرُ هواءً صافيًّا

على

التابوت

كنتِ تسيرينَ لوحدك

في الظلام بشَعرٍ

طويلٍ يغطي نصف العالم.

وراءك وبقوة المغفِرة

وحدها يتظللُ

البيتُ بالأزهار

ويهدأ غناء الذئاب في الوديان.

أعرف بأنكِ لَنْ تقومي

بعد اليوم

ولن يحملَ النسيمُ

أنفاسك إلى سريري

وأنا نائمٌ.

جوهرة في خريف أسود

لم تشعر بالمطر
على حافة الناصية ولا بالريح
التي رفعتْ رنينَ ضحكتها
إلى أعلى قليلاً
كرنين ملاكٍ في غابة.

كانت تمشي
كأنها في حياةٍ أخرى.

لم تكنْ تفكِّرُ إلا بكرسيٍّ
وراء النافذة
لترتاح عليه،
لتراقبَ رجلاً
يَمرُّ فتدعوهُ

إلى سرير رغبتِها
المضاء بالدمع والأزهار.

لكنك أنتَ مَنْ يمر في هذه الساعة،
أنتَ الضحية الحالم
بالنعاس وزهرة الأرض.
أنتَ القادم من تلالٍ بعيدةٍ
في ليل الأسى
بذراعين شغوفتين للسباحة
في نبع الخيال.

أنت الباحث
عن جوهرةٍ في خريف أسودَ
أنت مَن تم اختيارهُ بالصدفة
لاجتياز المحنة،
لاختبار الجمال النائم هناك
خلف أعمدة الضباب
الكبيرة.

لهب الإشارات

الصحراء!

لن

يحدث

أبدًا

إلاّ

هناك

هذا ما قلتهُ.

لن يحدث إلاّ

تحت شجرةٍ عاليةٍ ووحيدة،

يظهرُ وجهُها

مُضيئًا كهالة القديس.

صورةٌ كأنما من مرآةٍ لا تُرى.

وحدها تتكلم،

باللوعة ذاتها كأنما

بيننا بحرٌ من الحنين.

كلامها يزحف إلى أطراف العالم

على إيقاع نسيمٍ سحريّ

كأحلام

منتصف الليل.

تتحدثُ عن أزهار الشرفي براري

الخيال.

عن الألم الذي يترك أثرًا

على النوافذ والأبواب

عن ومضة السرّ

في وجه ملاكٍ ضائع

عن سلالمَ محاطة بالنيران.

نائمة أو مغمضة العينين - لستُ أدري -

تسترسلُ في الكلام

بإشارات الأرض كلها

كأنما تبحث عن بريق الذهب

في قاع منجم.

كلُ إيماءةٍ من رأسها تتويجٌ

لخسارةٍ مبكرةٍ وأكيدة.

تدعوني إلى صحرائها،

جنة أسلافها

المحاطة بأنوار الخليقة

فلا أستطيع.

الصحراء

والمرأة

وحدها

تحت الشجرة

وأحلامي، أحلامي

محاصرَة

بلهب الإشارات.

سدوري والخرساء والشمس

إلى سركون بولص - حانة سدوري

في Malmo

الإشارات تتبع الشاعر

إلى عمق الحانة.

يمشي كأنه يجوس خريطة العالم

حيث ستقوذُهُ خطواته

إلى تلك النقطة،

إلى ذلك المكان

ليكتشف مجددًا مظالم الحياة.

كأنما هذا هو ما ينقصه حقًّا!

هو الذي جَابَ الآفاق

ورافق الطوفان حتى فاض

من عينيه.

لكن سدوري وحدها مَن يعرف

بأن الشاعر

متعبٌ

هذا

اليوم.

وهناك تلك المرأة الخرساء

الباكية - دون أن تذرف دمعة واحدة -

تشكو

تستعطف الزبائن كأنما

تخاطب الشمس المتلألئة

في تلك الظهيرة

في ذلك اليوم

على استعدادٍ دائمٍ

للمثول أمام الشاعر

مشيرةً بلا أدنى لَبس:

بأنها هي المرأة الطويلة

كشتاءٍ اسكندنافي

قد تمَّ استعبادها حتى النهاية،

حتى فرَّ منها الكلام.

ورأى في عينيها تلك العبارات

التي لم تستطع أن تقولها.

"إن الحياة التي تبغي لن تجدها".

مالمو أمثولة كاذبة

يا

عزيزي

الشاعر

من هنا

مَرَّ ابن فضلان أسيرًا

في سفن القراصنة.

الكاتب فى سطور

الدكتور فاضل سوداني

- مخرج مسرحي، كاتب مسرحي وباحث أكاديمي في الفن.
- دكتوراه في الإخراج والعلوم المسرحية - أكاديمية الفنون الجميلة - بغداد ١٩٧٠.
- المؤسس والمخرج لفرقة

The Fourth Dimension Theatre -Copenhagen

- عضو الجمعية الملكية للمؤلفين المسرحيين الدنماركيين (DDF).
- عضو نقابة المخرجين المسرحيين الدنماركيين (FDS).
- باحث حر في الطقوس الدرامية والمسرح الشرقي بدعم من معهد تاريخ البحوث المسرحية جامعة. كوبنهاجن.
-عمل أستاذاً في جامعات عربية عدة.
- أشرف على العديد من الورش لتدريب الممثل.

الجوائز

- فاز نصه المسرحي "الرحلة الضوئية" ونص "النزهات الخيالية" بدعم من معهد البحوث ونقابة المسرحيين الملكيين الدنماركيين.
- فاز نص "النزهات الخيالية أيضاً بجائزة الجمعية الملكية للمؤلفين المسرحيين الدنماركيين.

- وفي عام ٢٠١١ فاز نص " مريم والنسر الذهبي" بجائزة الهيئة العربية للمسرح الإمارات العربية.

الكتب

- أغنية الصقر - نصًا مسرحيًا صدر عن دار الحضارة الجديدة - بيروت عام ١٩٩٦.

- "بطل من هذا الزمان" ليرمنتوف عرضت في دهوك ـ العراق.

- مسرحية "مساء الخير أيها السيد فان كوخ" عرضت من إخراج المؤلف في كوبنهاكن١٩٩٥.

- صدر كتابه "الرحلة الضوئية" يحتوي على ٤ مسرحيات عن "دار الغاوون"- بيروت ٢٠١٠.

- كتاب "العنف والفوضى المنظمة في مسرح شكسبير" دائرة الثقافة - الشارقة ٢٠١٥.

- "ثمة كابوس في الشرفات" . دار الروسم ـ بغداد ـ بيروت ٢٠١٥ .

- كتب نص "الرحلة الضوئية" التى عرضت في عام ١٩٩٧ بمسرح تيرا نوفا تياتر - كوبنهاغن بعد أن ترجمت الى الدنماركية وكانت من إخراج المؤلف أيضًا.

الدراسات والبحوث

- كتب العديد من الدراسات المسرحية والفنية في الصحف والمجلات البلغارية والعربية.

- يسهم في إلقاء المحاضرات والدراسات في مختلف المهرجانات المسرحية العربية.

- يدعى لأقامة الورش المسرحية وآخرها ورشة "الجسد في فضاء البعد الرابع" التي انتجت عرضا مسرحيا باسم "تداعيات الليدي مكبث" في المسرح الوطني الجزائري .
- صمم ديكور جميع عروضه التي أخرجها.



الفهرست

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٢١/٨٢٩٧
I.S.B.N 978 -977- 91 - 3100 - 9

الإخراج الفني	التصحيح اللغوي
أمـل فهمي	نادية سيد

يصارع شعر الرؤيا الآن ضد آلية وأبوية الشعرية المزيفة، التي هدفها عقلنته من خلال إغراقه بالسذاجة والمباشرة، وجعله نتاجا لتاريخ ثقافي ملتف على نفسه بحجج مختلفة، مما يؤدي إلى انتزاعه من كينونته الإبداعية وذاكرته الرؤيوية الكامنة في اللازمان والحلم والاتحاد بالمطلق وميتافيزيقيا الخيال.

إن تشويه زمن الشعر الإبداعي، والعمل على تهميش تأثيره في الحياة والإنسان لأي سبب من الأسباب، يعني سرقة تراث شعر الرؤيا المتراكم تاريخيًا؛ لأن الخواء يتأتى من خواء روح الإنسان، وبالذات الشاعر الرائي. وبهذه الحالة، فإن الشاعر يتخلى عن مهمته الأساسية التي لا تكمن في الوعي المكثف لتأشير الجمال، وإنما تدمير القبيح السائد، وخلق بصريات جمالية وتذوق جديد للحياة، بشكل يجعلنا ننسى لحظة ذلك المتربص بين تلافيف وجودنا.. أعني الموت. وشعر الرؤيا المتبصرة هو لحظة إبداعية لتجاوز الموت، فالتوتر الجمالي الرؤيوي يخلق هزة روحية وتبصرًا شعريًا لفهم وتذوق الحياة.

ومن هنا تأتي أهمية دراسة شعر الرؤيا؛ كونه وسيلة بصرية مرتبطة بجوهر الحياة في لحظة الخلق الآني، ومرتبطة أيضا بالموت أو العدم كمصير أبدي يدفعنا إلى أن نمتلك التبصر والغور في مجاهل المستحيل.

الغلاف: محمد المصري





